Historia del diablo

Siglos XII-XX

ROBERT MUCHEMBLED

open access

ISTORIA

Traducción de
FEDERICO VILLEGAS

ROBERT MUCHEMBLED

HISTORIA DEL DIABLO

SIGLOS XII-XX

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México - Argentina - Brasil - Colombia - Chile - España
Estados Unidos de América - Guatemala - Perú - Venezuela

Primera edición en francés, 2000
Primera edición en español (FCE, Argentina), 2002
Segunda edición (FCE, México), 2002
Segunda reimpresión, 2006

Muchembled, Robert
Historia del diablo. Siglos XII-XX / Robert Muchembled ; trad. de Federico Villegas. — México : FCE, 2002
360 p. ; 23 × 16 cm — (Colec. Historia)
Título original Une histoire du diable. XII-XX siècle
ISBN 968-16-6557-0

1. Diablo 2. Satanás I. Villegas, Federico, tr. II. Ser III. t

LC BT981 .M83 Dewey 235.4 M466h

Creative Commons

Distribución en Latinoamérica

Comentarios y sugerencias: editorial@fondodeculturaeconomica.com
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55)5227-4672 Fax (55)5227-4694

Empresa certificada ISO 9001: 2000

Título original: *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*
© Éditions du Seuil, 2000
ISBN 2-02-031179-8

D. R. © 2002, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-6557-0 (segunda edición)
ISBN 950-557-496-7 (primera edición)

Impreso en México • *Printed in Mexico*

RECONOCIMIENTO

La elaboración de este libro ha sido considerablemente facilitada por una estancia de seis meses en Amsterdam, una ciudad mágica, bajo los auspicios de la Academia Real Holandesa de Artes y Ciencias (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen), donante generosa del premio Descartes-Huygens 1997. También debo expresar mi gratitud a la Frije Universiteit de Amsterdam, un remanso acogedor, y muy particularmente a mi amigo Willem Frijhoff, historiador estimulante y sutil. El Warburg Institute de Londres me ha permitido igualmente consultar y utilizar sus notables colecciones, por lo cual estoy muy agradecido a sus administradores.

Hay muchas otras deudas intelectuales que no pueden ser todas citadas aquí y aparecerán en la lectura. Algunas establecen un fuerte vínculo entre generaciones sucesivas, a través de la confrontación de los recuerdos de un autor. Debo expresar mi reconocimiento intelectual y sensible a personas desaparecidas cuyo pensamiento me ha formado y cuya voz no se ha extinguido: Albert-Marie Schmidt, Lucien Febvre, Robert Mandrou y Fernand Braudel. Este reconocimiento se extiende a mi viejo compinche, Bill Monter, por nuestras conversaciones en Europa y América. En Trois-Rivières, René Hardy descubrirá también interrogantes comunes, afinidades que superan el objetivo propio de las ciencias humanas. Jean-Bruno Renard, Véronique Campion-Vincent y Pierre Christin me han guiado en la jungla de rumores urbanos y en el universo del cómic; les estoy infinitamente agradecido, como a mis colegas modernistas de París-Nord, por nuestras discusiones fecundas. Las nuevas generaciones también me han aportado curiosidades y desafíos. Muchos de mis alumnos han estimulado mi deseo constante de comprender mejor el pasado para tratar de descifrar nuestro presente tumultuoso. Las discusiones, a veces apasionadas, con los jóvenes investigadores me han impedido repetir sin cesar lo que ya había escrito y tener más en cuenta la historia de las costumbres. Laurence Devillairs, Sylvie Steinberg, Dorothea Nolde, Florike Egmont, Isabelle Paresys, David El Kenz y Pascal Bastien reconocerán sus contribuciones a este libro.

Hay otro tipo de deuda que surge de una adolescencia formada tanto en la cultura de la imagen como en la cultura de lo escrito. Esta pa-

sión, nacida de la necesidad de establecer un puente entre la cultura oral de Picardía y el mundo académico de las letras, no me ha abandonado. El cómic y el cinematógrafo son crisoles extraordinarios, bancos de datos que he explorado con júbilo. Debo agradecer a Alfred Hitchcock, diabólicamente dotado para hacer estremecer al espectador, lo mismo que a Stanley Kubrick y a muchos otros por su aporte a un tema que no ha sido únicamente académico, porque habla del enigma de las relaciones de los hombres entre ellos y del aspecto sombrío del ser.

Last but not least, hay que evocar la sed de conocimiento, acicateada por el demonio de la indagación...

Amsterdam-París-Lille

INTRODUCCIÓN

¿El diablo estaría abandonando Occidente a fines del segundo milenio de la era cristiana? "Éste puede ser el siglo de la desaparición, o al menos del eclipse o de la metamorfosis del Infierno", afirmó Roger Caillois ya en 1974.[1] Entonces, Satanás parecía estar guardado en la sección de utilería teatral para la mayoría de los europeos, inclusive para muchos católicos creyentes y practicantes que preferían un cristianismo modernizado, abierto al mundo y más afín al Concilio Vaticano II (1962-1965) que a los esplendores trágicos del Concilio de Trento (1545-1563).

A mediados del siglo XVI, la derrota de los erasmistas, partidarios de una religión más interiorizada y menos dramática, había dejado el campo libre para cuatro siglos con la imagen de un dios terrible en sus designios incognoscibles, amo del diablo, pero dispuesto a desencadenar su omnipotencia maléfica para castigar a los pecadores.[2] En los lindes del tercer milenio, la declaración de Roger Caillois merece ser tenida en cuenta. "Rechazad al Infierno, que vuelve al galope", agregó, por otra parte, de manera premonitoria.[3] En 1999, la Iglesia católica definió un nuevo ritual de exorcismos, multiplicó la cantidad de sacerdotes encargados de esa función (han pasado de 15 a 120 en Francia) y reafirmó enérgicamente a través del papa la realidad de la existencia del demonio. En el otro extremo del campo social y cultural, las sectas satánicas se han establecido firmemente en algunos países, en particular en los Estados Unidos o en Inglaterra.[4] El diablo retorna con vigor.

En realidad, jamás ha abandonado verdaderamente la escena desde hace casi un milenio. Insertado estrechamente en la trama europea desde la Edad Media, el espíritu del mal ha acompañado todas sus metamorfosis. Es parte integrante del dinamismo del continente, una sombra negra en cada página del gran libro del proceso occidental de la civilización, del cual Norbert Elias ha sido su teórico, sin plantearse realmente la cuestión del Mal y de sus relaciones con la tendencia ha-

[1] R. Caillois, "Métamorphoses de l'Enfer", en *Diogène*, núm. 85, 1974, p. 70.

[2] Este cristianismo del miedo y de los tiempos de la brujería y de la hoguera está bien descrito en los trabajos de Jean Delumeau, particularmente en *La Peur en Occident, XIV-XVIII siècles. Une Cité assiégée*, París, Fayard, 1978, y en *Le Péché et la Peur*, París, Fayard, 1983.

[3] R. Caillois, *art. cit.*, p. 84.

[4] Véase el capítulo VII.

cia el Bien o el Progreso,[5] pues ese demonio no es solamente de la Iglesia, también representa el aspecto oscuro de nuestra cultura, la antítesis exacta de las grandes ideas que ella ha producido y exportado al mundo entero, desde las Cruzadas hasta la conquista del espacio interplanetario. No hay medalla sin reverso, ni progreso sin un precio a pagar. El diablo, cuyo nombre significa "el separador" en el Nuevo Testamento, encarna el espíritu de ruptura frente a todas las fuerzas, religiosas, políticas y sociales, que han buscado incesantemente producir la unidad del Viejo Continente. Por eso parece consustancial con la mutación del universo europeo, parte integrante de un movimiento que es simplemente el de la evolución y el triunfo sobre el planeta de una manera original de ser humano, de una manera colectiva específica de dirigir la vida, de producir esperanza y de inventar mundos. Pero no se puede reducir al demonio de Occidente a un simple mito, ya sea religioso o de carácter laico, como en las representaciones románticas francesas del siglo XIX, lo cual de ningún modo significa que sea real, concreto. Mal que les pese a los teólogos cuyo oficio es el de suponer, el historiador, que tiene por objetivo comprender lo que mantiene unidas a las sociedades, no necesita de ese postulado para apreciar en su eminente valor los efectos de la creencia. Esta última constituye a sus ojos una realidad profunda, pues motiva los actos individuales como las actitudes colectivas: aun cuando piense íntimamente que el diablo no existe, debe tratar de explicar por qué aquellos que creían en su poder quemaban a las brujas en el siglo XVII, o bien por qué razones hoy se practican rituales satánicos para rendirle culto.

Las representaciones imaginarias son objeto de investigaciones, como las acciones visibles de los hombres. No se trata de una especie de velo global proveniente de los designios divinos, ni de un inconsciente colectivo en el sentido de Jung, sino de un fenómeno colectivo muy real producido por los múltiples canales culturales que irrigan a una sociedad. Es una suerte de maquinaria oculta bajo la superficie de las cosas, poderosamente activa porque crea sistemas de explicación y también motiva tanto las acciones individuales como los comportamientos de los grupos. Cada uno es depositario de partes de este saber y de las leyes que lo rigen, lo cual permite comprender lo que le sucede al individuo, es decir, compartir con los otros un sentido común cuyo nombre define precisamente un efecto de unidad. El rumor pertenece a este

[5] N. Elias, *La Dynamique de l'Occident*, París, Calmann-Lévy, 1975; *La civilisation des mœurs*, París, Calmann-Lévy, 1973, y *La Société de Cour*, París, Calmann-Lévy, 1974. Véase también R. Muchembled, *La société policée. Politique et politesse en France du XVI^e au XX^e siècles*, París, Seuil, 1998.

universo, pues sólo tiene importancia porque se propaga conforme a mecanismos de participación cultural poco evidentes. La representación imaginaria colectiva es viva, poderosa, sin parecer necesariamente homogénea, pues se adapta infinitamente a los grupos sociales, las categorías de edad, los sexos, los tiempos y los lugares. Construida sobre bases comunes idénticas en el marco de una cultura nacional dada, la representación imaginaria francesa difiere, por ejemplo, de la norteamericana, y varía además para satisfacer necesidades específicas, distinguiendo así el punto de vista de los jóvenes suburbanos del de los otros representantes de su generación. Pero también distingue las formas de las culturas de los jóvenes franceses en general de las de los adultos. Considerado en un momento dado, el flujo de una civilización se alimenta de numerosas corrientes diferentes. Con frecuencia se olvida la importancia de las experiencias vividas por cada generación, productoras de flexibilidad, pero también el sentimiento de diferencia con los otros, lo cual da sobre todo sentidos comunes desplazados, variaciones sobre la división nacional. Se puede ilustrar este sistema flexible de la representación imaginaria colectiva por medio de la imagen de un bosque surcado de canales invisibles que irrigan el mismo conjunto, pero no ofrecen la misma cantidad ni exactamente la misma calidad de ideas y emociones a todos aquellos a quienes comunican, después de pasar por muchos filtros. Tampoco debemos olvidar las contraculturas que niegan o tergiversan los mismos mensajes.

Para comprender un sistema tan complejo, son indispensables los testimonios más diversos. Los documentos utilizados por el historiador en este campo van mucho más allá de las fuentes manuscritas clásicas, de las cuales se nutren. Estudiar la cultura implica no limitar el esfuerzo a las producciones "legítimas", a los aspectos superiores de la civilización como las artes mayores o la literatura que representan la gran tradición. La pequeña tradición también existe. Todos los medios de transmisión tienen su importancia, desde el séptimo arte hasta las ilustraciones para niños pasando por las fotonovelas, las series televisadas, la publicidad o incluso las costumbres de nuestras tribus urbanas, así como el *piercing* o los signos de pertenencia indumentarios. Las películas policiacas corrientes nos enseñan tantas cosas sobre la evolución de las costumbres como las obras maestras de Murnau, de Dreyer o de Ingmar Bergman, pues todo tiene sentido en el crisol de las tradiciones que cimentan una civilización. Nada es irrelevante ni despreciable para tratar de explicar cómo se levanta el edificio, desde el sótano hasta el granero. Que nadie se asombre de encontrar en este libro a Victor Hugo, al obispo Jean-Pierre Camus, polígrafo olvidado,

prodigioso creador de "historias trágicas", ni a todo el cine fantástico, incluyendo a Alfred Hitchcock, el catecismo en imágenes, los autores de cómics, la publicidad comercial o los rumores de la jungla urbana. La cultura es un tejido rico que es necesario considerar desde todos los puntos de vista, pues el mismo individuo, nutrido de los clásicos y de la gran música, aficionado al arte ilustrado, ha podido leer en sus primeros años los cuentos ilustrados para niños, escuchar el rock *heavy metal*, memorizar muchos clisés en el cine o mirando la televisión, codearse con seres muy diferentes a él, consumir productos endiabladamente deliciosos, y presentados como tales, y soñar que su ángel de la guarda lo saca de un apuro... Negarse a tratar el conjunto sería no querer ver el funcionamiento de la sociedad, desestimar las connivencias fundamentales surgidas de la evolución de la historia y activas, aun cuando permanezcan ocultas. Tanto el ser como la cultura son nudos de sentidos que se acumulan para redistribuir las experiencias de los siglos pasados, lo cual hace apasionante la historia y da la sensación de una continuidad en la diferencia característica de cada época.

Explicar la figura de Satanás con una definición filosófica o simbólica del Mal que todo humano debe afrontar tampoco aporta una clave de interpretación suficiente, salvo para los pensadores deseosos de descubrir una unidad profunda de la naturaleza humana, válida en todo momento y en todo lugar. Un enfoque ontológico semejante no es el de las ciencias del hombre; además, algunas hijas del diablo, ¿no nacieron de la fractura fundamental que en los siglos XVIII y XIX condujo a Occidente a rechazar al demonio cornudo e intentar explorar los meandros de la conciencia, pero también el inconsciente del sujeto, planteando el principal interrogante de las relaciones de este último con el conjunto en el cual se inserta? Como estos investigadores no pueden extraer nada de una ganga de prejuicios y de creencias que los baña con una oleada incesante, al igual que a todos sus contemporáneos, defienden la idea de una relatividad sociocultural constante de los fenómenos estudiados. Pero no a la manera del cardenal Nicolas de Cues en el siglo XV, quien suponía que al término de una vida de trabajo el sabio podía llegar a admitir que no sabía nada: esta "ignorancia docta" condujo a no depositar confianza más que en la fe, frente a los designios incognoscibles de Dios. Tampoco a la manera autoritaria de los grandes sistemas exclusivos de conocimiento, ya se trate de la religión obligatoria del pasado, del laicismo erigido en creencia universal, del positivismo, del cientificismo "duro" de los teólogos del progreso o incluso del milenarismo de cierta ecología: todas las formas de monopolio del pensamiento rechazan completamente al adversario, no sin atribuirle un carácter

diabólico de paso. El método, a la vez más simple y más ambicioso, utilizado en esta obra es el de dudar a la manera de Descartes, investigar la "carne humana", como proponía Marc Bloch,* tratar de descubrir los vínculos secretos que mantienen unidas las complejas maquinarias que constituyen las sociedades —sin juzgar abruptamente ni perder posición en los debates que superan lo objetivo, porque sólo tienen una respuesta en la creencia pura—. Al menos he tratado de no dejarme arrastrar hacia este terreno, buscando la objetividad a sabiendas de que nada es totalmente ni perfectamente objetivo. De esta manera, reclamo el derecho a las opciones, evidentemente subjetivas, bajo el control de aquellos que aprenden a conocer, pero sin concesión a los militantes sectarios de todos los horizontes, para quienes el dogma hace las veces de verdad.

Este libro es pues *una* historia del diablo, un intento entre otros de abordar un tema que ha inspirado a una cantidad considerable de autores.[6] Se limita al Occidente, desde la Edad Media hasta nuestros días. Otras civilizaciones viven con sus demonios, pero no sería sensato pretender abarcarlas todas ni considerar en conjunto los fenómenos que sólo tienen un verdadero sentido en el seno mismo de su universo de producción. El *collage* mental que se apoya sólo en el poder de la evocación de un autor es uno de los más grandes peligros que acechan al historiador, ya que en el orden de la aventura de la humanidad siempre se pueden establecer fácilmente correspondencias entre las civilizaciones más diferentes, al menos en un plano superficial. El tema diabólico se presta muy particularmente a ello. No importan los malos hábitos en la materia ni las falsificaciones, voluntarias o simplemente creadas por una imaginación desbocada. El periodista anticlerical Léo Taxil publicó en 1897 una broma pesada que conmocionó a los medios católicos e incluso indujo a Thérèse de Lisieux a escribir a una tal Diana Vaugham. Esta última se presentaba como una antigua gran sacerdotisa de *Palladium*, una secta satánica que habría acogido sobre todo a judíos y francmasones, y denunciaba un complot dirigido a tomar el poder mundial, en una obra sobre *El diablo en el siglo XIX*, publicada en 1893 por el doctor George Bataille. ¡*Palladium* y Diana misma eran puras invenciones! ¿Qué decir igualmente de la tesis de la inglesa Margaret Alice Murray, una egiptóloga distinguida, que se aventuró en

* M. Bloch (1886-1944). Historiador francés, fundador, con Lucien Febvre, de la revista *Annales*, y autor de *La société féodale*. [N. del E.]

[6] Lo cual hace prácticamente imposible una bibliografía exhaustiva. La que cierra este volumen constituye una selección entre las obras que resultaron particularmente útiles para su redacción. Se ha dedicado un lugar especial al séptimo arte, inmenso reservorio de formas donde se abordan incesantemente las tramas de nuestras creencias.

1921 sobre un terreno muy diferente para describir el culto a las brujas en Europa, es decir, lo que ella suponía que era la supervivencia activa de una religión primitiva dedicada a una deidad pagana con cuernos, que daba lugar a aquelarres muy reales? Su obra, traducida al francés en 1957, fue un clásico durante más de medio siglo entre los especialistas mundiales en la materia, que se prolongó con los trabajos recientes del italiano Carlo Ginzburg, y siempre ejerce una influencia considerable, tanto en las sectas satánicas inglesas o extranjeras como en el cine y los cómics, por ejemplo en *La Belette* (1983) de Didier Comès.[7]

En otro orden de ideas, una obra consagrada al diablo no puede evitar una aproximación a lo sobrenatural, con el riesgo de contrariar a la vez las convicciones de las personas que creen firmemente en eso y de aquellas que no creen en absoluto. Ante todo, es necesario decir que el problema no se plantea aquí en esos términos y que no se da lugar a ninguna toma de posición de mi parte, al menos de manera consciente o razonada. Lo que me interesa de manera prioritaria es poner los fenómenos nuevamente en su contexto y separarlos de las evoluciones culturales y sociales, no adherirme a ellos o negarlos. Los sufrimientos del párroco de Ars frente a su demonio que él llamaba Le Grappin, desde 1823 hasta su muerte en 1859, sus alegatos concernientes a la existencia de siete millones de diablos, o el hecho de que cada hombre posee un ángel de la guarda personal, sirven en principio como un testimonio sobre el tipo de catolicismo que él vivía en su época. Me recuerda igualmente el hecho de que muchos de nuestros contemporáneos siempre ven en esto una verdad inexorable, a la manera de una audiencia católica que dialogó, el 13 de marzo de 1999, con los animadores del programa "Le diable dans tous ses états" en la emisora protestante Radio Notre-Dame. El tema del ángel de la guarda sigue siendo muy importante para muchos de nuestros contemporáneos, no sólo en los Estados Unidos, como lo demuestran los libros o revistas de gran difusión, o el cine de un modo más lúdico cuando le pide a Philippe Noiret que encarne a un difunto *(Fantôme avec chauffeur*, de Gérard Oury, 1996), o a Gérard Depardieu y a Christian Clavier que sigan los consejos sagaces de sus protectores celestiales respectivos en lucha contra un demonio familiar con la imagen de cada uno de ellos *(Les Anges*

[7] Véase el capítulo VII, a propósito de estos temas. M. Murray, *The Witch-Cult in Western Europe,* Oxford, Oxford University Press, 1921 (trad. francesa, *Le Dieu des sorcières,* París, Denoël, 1957); C. Ginzburg, *Les Batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires en Frioul, XVIe-XVIIe siècles,* Lagrasse, Verdier, 1980 (1ª ed. italiana, 1966). Pasada de moda, la vena historiográfica es siempre fecunda, incluso con C. Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières,* Paris, Gallimard, 1992.

gardiens, de Jean-Marie Poiré, 1995).[8] La curiosidad divertida de los espectadores o de los lectores proviene de una conexión implícita establecida en su imaginación con una serie de ideas e imágenes extraídas de estratos cronológicos diferentes. Ya dulcificada en los catecismos con imágenes de fines del siglo XIX, la visión terrorífica clásica del infierno llegó a ser aún más familiar en los cómics de la década de 1960: en *Tintin au Tibet*, publicado por Hergé en 1960, Milou, el perro del héroe, se encuentra secundado por un ángel y un demonio que se le parecen, mientras que en los mismos años Jean Chakir dibuja para el periódico ilustrado *Pilote* las aventuras de Tracassin, acompañado de su ángel Séraphin y de su demonio Angelure. El tema termina por llegar a las comedias que desdramatizan la muerte en la pantalla.[9] ¿Quién dudaría que una evolución semejante puede debilitar la impronta diabólica sobre nuestra cultura, sin negarla totalmente?

Este libro abarca y explora todo un espectro de la representación imaginaria occidental. El diablo, bajo su forma corrientemente admitida, no es el único centro de interés, pues las metamorfosis de la figura del Mal en nuestra cultura también hablan de la desdicha de los hombres en el seno de su sociedad. Estrechamente imbricadas entre ellas, la historia del cuerpo, la historia del espíritu y la del vínculo social componen vastas líneas de influencia en el transcurso del segundo milenio de la era cristiana, dividida en cuatro grandes secuencias cronológicas. El primer capítulo está consagrado a la entrada de Satanás en la escena occidental, desde el siglo XII hasta el siglo XV. Es en ese momento precisamente que comienza a encarnarse realmente la noción teológica en el universo de los miembros de la Iglesia y sus dominios laicos, bajo la forma de imágenes perturbadoras alejadas de las representaciones populares de un demonio casi semejante al hombre, que, como él, podía ser burlado y vencido. Entonces se inventó y se difundió lentamente un doble mito de gran porvenir: el del terrible soberano luciferino que reina sobre un inmenso ejército demoniaco en un espantoso infierno de fuego y azufre y, también, el de la bestia inmunda agazapada en las entrañas del pecador, que sigue teniendo tanta importancia para muchos de nuestros contemporáneos. Los tres capítulos siguientes forman la parte medular en los siglos XVI y XVII. Por gusto personal,

[8] Radio Norte-Dame, emisora protestante, presentó "Le diable dans tous ses états" durante una semana, del 13 al 18 de marzo de 1999. (Agradezco a Pascal Bastien por haber despertado mi interés en esas emisiones.) Véanse también, de E. Brasey, *Enquête sur l'existence des anges rebelles,* París, Filipacchi, 1995, reseña publicada en *Paris Match,* núm. 2415, del 7 de septiembre de 1995, pp. 3-6, así como el capítulo VII de este libro.

[9] El capítulo VII analiza estas formas modernas de la difusión de imágenes relacionadas con el demonio.

indudablemente, pero más aún porque los contemporáneos estaban intensamente obsesionados por el demonio, hasta el punto de producir millares de hogueras de brujería. Un enigma extraordinario, en efecto, pues los europeos y sus primos de Salem fueron los únicos seres humanos de todos los tiempos que desearon exterminar sistemáticamente a los miembros de una supuesta secta demoniaca.

El capítulo II examina la noche del aquelarre de las brujas; los otros dos intentan proporcionar elementos de comprensión, al principio en términos de la percepción del cuerpo diabólico, después en términos de la difusión de una literatura satánica, productora de una poderosa cultura trágica, pues los hombres de esa época de grandes descubrimientos, de importantes progresos intelectuales y artísticos, de fe y de guerras religiosas, no concebían su cuerpo ni su alma de la misma manera que nosotros. Sin embargo, nos han legado una extraordinaria herencia diabólica que no cesa de referir la epopeya de la conquista del mundo de un modo eminentemente trágico, una tensión interna siempre vigente para los últimos grandes herederos actuales de esa cultura: los Estados Unidos. A diferencia de ellos, la Europa del siglo ilustrado fue la del crepúsculo del diablo, del repliegue de Lucifer, que se aborda en el capítulo V. El proceso de interiorización del Mal comenzó con la invención de lo fantástico, una manera literaria y cultural de tratar lo sobrenatural con respeto, pero sin creer ni dudar demasiado de ello. Una aceleración de esta tendencia marcó el siglo XIX y una buena parte del siglo XX; el capítulo VI aborda las metamorfosis sutiles del demonio interior, en otras palabras, la producción de un sujeto occidental cada vez más liberado del temor a Satanás, pero cada vez más propenso a desconfiar de sí mismo y de sus pulsiones demoniacas o mórbidas. Sería, por lo tanto, demasiado simple detenerse en esta comprobación terminante.

El siglo XX se examina desde otros ángulos en el capítulo VII, consagrado a la representación diabólica reciente en todos sus estados. Todo contribuye a atizar el fuego en este dominio infernal. El cine, el cómic, la publicidad, los rumores urbanos suman sus enseñanzas a las de fuentes más clásicas a fin de permitir localizar al diablo en los numerosos rincones donde se oculta. Para terminar con una comprobación de importancia: el flujo cultural occidental se ha dividido en dos grandes corrientes muy diferentes, que a su vez poseen ramificaciones secundarias. Una de ellas, representada por Francia y de otra manera por Bélgica, domina la angustia por medio de la fantasía y del humor, o sea, por medio de la inserción del demonio en los placeres de la vida. En este sentido, se puede hablar de una cultura fantasmagórica, como la en-

tienden los especialistas de la literatura francesa, "la manera con la cual el autor fantástico hace hablar al fantasma, lo saca a la luz y lo transforma en objeto de seducción, de fascinación y de placer estético para el lector".[10] Al abordar de esta manera los orígenes mismos del fantasma, los escritores, cineastas y publicistas, como otros interesados en la temática, son los mediadores culturales; ellos permiten conservar una memoria viva del pasado adaptándola a las necesidades del presente. La otra gran corriente, que se observa principalmente en los Estados Unidos y en el norte de Europa —de un modo quizá menos obsesivo— conserva mucho más intensamente la lección angustiosa heredada del medio milenio precedente a propósito de la bestia interior peligrosa y maléfica, que es necesario destruir o controlar. Esta corriente no está en desacuerdo con las realidades actuales, sobre todo al intentar exorcizar lo más posible este temor, proyectado con violencia en el ámbito de las imágenes cinematográficas, televisivas y desde hace poco en la *Net*.

[10] M. Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, París, PUF, 1982, p. 253, retoma las ideas propagadas por Jean Bellemin-Noël, "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)", en *Littérature*, núm. 8, diciembre de 1972, pp. 3-23.

I. SATANÁS ENTRA EN ESCENA, SIGLOS XII-XV

TODA SOCIEDAD HUMANA se plantea el problema del Mal e intenta resolverlo. Si se adopta el punto de vista del filósofo, la pregunta se puede formular en relación con el concepto de la naturaleza humana, y la respuesta varía en función del optimismo o del pesimismo del pensador: el hombre puede entonces ser un lobo o un cordero para su semejante. En cambio, el historiador a menudo tiende a apartarse de una vía como ésta, porque su método no está fundamentalmente orientado hacia una apreciación moral de este tipo. Desde su punto de vista, una civilización no es una agrupación de individuos, sino un sistema de relaciones orientadas hacia uno o varios fines colectivos con los medios de alcanzarlos y todos los peligros naturales o humanos que ella enfrenta. Las grandes culturas, las más brillantes, las más durables, producen vigorosa y masivamente un vínculo social. En otras palabras, tejen en torno a sus miembros redes de relación constituidas por símbolos poderosos entrecruzados, pero también prácticas concretas que endurecen el cemento colectivo uniendo al individuo con el todo, desde el nacimiento hasta la muerte.

Ningún indicio, por más sutil que sea, resulta inútil para comprender cómo se mantiene unida una civilización, cómo evoluciona, cómo perdura. Nada se revela más contrario a la reflexión histórica que analizar separadamente los diversos planos de la existencia humana. Ya sea que se refiera al arte, a la literatura o a los objetos de la vida material, la noción de cultura se define como un rasgo de unión oculto, que da un sentido global al universo humano al cual se aplica. Desenrollado en un sentido o en otro, el mismo hilo de Ariadna conduce al núcleo de esta civilización. Aislar la religión del dominio político o de la economía de las representaciones mentales sería una mutilación inaceptable del sentido. Una sociedad se debe apreciar como un todo, sin ocultar sus debilidades, sin negarse a explorar su lado oscuro.

Satanás entra en vigor en una época tardía de la cultura occidental. Los elementos dispares de la imagen demoniaca existían desde hacía mucho tiempo, pero sólo alrededor del siglo XII o del siglo XIII ocupan un lugar decisivo en las representaciones y en las prácticas, antes de

desarrollar una entidad imaginaria terrible y obsesiva a fines de la Edad Media. Lejos de limitarse a los ámbitos teológico y religioso, estos fenómenos se relacionan directamente con el surgimiento doloroso pero dinámico de una cultura común. Las soluciones inestables, en suspensión desde la época del Imperio romano, se precipitan en los laboratorios de una Europa en plena transformación, que entonces forja sus principales originalidades produciendo un lenguaje simbólico identificador, capaz de imponerse muy lentamente en un continente política y socialmente muy fragmentado, verdadera torre de Babel lingüística y cultural. La invención del diablo y del infierno sobre la base de un modelo radicalmente original no es sólo un fenómeno religioso de gran importancia. Traduce el surgimiento de un concepto unificador compartido por el papado y por los grandes reinos, aun cuando esos poderes dan prueba de una vigorosa competencia para monopolizar los beneficios en su provecho. El sistema de pensamiento, que elabora una imagen triunfante de Satanás, señala un enorme impulso de vitalidad occidental. Desde este punto de vista, el otoño de la Edad Media es la primavera de la modernidad, pues se experimentan nuevas concepciones de la Iglesia y del Estado, de donde surgen formas inéditas de control social de las poblaciones. Los triunfos diabólicos, el sentido macabro, no deben ocultar la aparición desordenada de un proceso destinado a promover a Occidente sobre la escena mundial. En el fondo, el diablo impulsa a Europa hacia delante porque él es la cara oculta de una dinámica prodigiosa destinada a conjugar los sueños imperiales heredados de la Roma antigua y el cristianismo vigoroso, definido por el Concilio de Letrán (IV) en 1215. El movimiento proviene de los altos estratos de la sociedad, de las élites religiosas y sociales que intentan unir esos hilos múltiples en haces. El demonio no es en modo alguno quien conduce la danza, sino los hombres creadores de su imagen, que inventan un Occidente diferente del pasado, forjando así los rasgos de unión culturales destinados a fortalecerse considerablemente en los siglos siguientes.

Satanás y el mito del combate primordial

El diablo fue discreto durante el primer milenio cristiano. Sin duda, los teólogos y moralistas se interesaban en él, pero el arte casi no le dejaba espacio,[1] un indicio entre otros de la ausencia de una gran obsesión

[1] J. Levron, *Le Diable dans l'art*, París, Picard, 1935, pp. 14-18. Véase también, de R. Villeneuve, *La Beauté du Diable*, París, Pierre Bordas et Fils, 1994, pp. 17-22.

demoniaca en el núcleo mismo de la sociedad. Tampoco aparecían las figuras del Mal en los diversos registros correspondientes al politeísmo fundamental de las poblaciones. Muchas de esas figuras se iban a fundir lentamente en el flujo de la gran demonología del fin de la Edad Media, no sin matizar con rasgos variados y a veces contradictorios la imagen de Lucifer, rey de los infiernos. Los propios teólogos experimentaron grandes dificultades para unificar el satanismo, entre las lecciones del Antiguo o del Nuevo Testamento y los múltiples legados orientales sobre el mismo tema. Con la construcción de un sistema teológico capaz de oponerse al de los paganos, los gnósticos o los maniqueos, los Padres de la Iglesia iban a dar un sentido coherente a las diversas tradiciones diabólicas surgidas de diferentes narraciones. Necesitaban unir la historia de la serpiente con la del rebelde, el tirano, el tentador, el seductor concupiscente y el dragón poderoso. Recientemente, un autor ha estimado que el éxito del cristianismo en este dominio ha consistido en tomar prestado uno de los modelos narrativos más importantes del Oriente Medio: el mito cósmico del combate primordial entre los dioses, donde la condición humana es lo que está en juego. Según él, esta versión se puede resumir de esta manera: un dios rebelde con el poder de Yahvé hace de la tierra una extensión de su imperio para reinar en él mediante el poder del pecado y de la muerte. El "dios de este mundo", como lo nombra san Pablo, es combatido por el hijo del Creador, Cristo, durante el episodio más misterioso de la historia cristiana, la Crucifixión, que combina a la vez la derrota y la victoria. La función de Cristo en el transcurso de esta lucha que sólo concluirá con el fin de los tiempos es la de ser el liberador potencial de la humanidad frente a Satanás, su adversario por excelencia. El autor observa que los elementos de esta síntesis mítica están implícitos en el Nuevo Testamento pero de una manera oscura y fragmentaria, lo cual durante mucho tiempo permitió a los teólogos, incluso a los humanistas del siglo XVI, ignorar o menospreciar el rol del diablo en el sistema del pensamiento cristiano.[2]

San Agustín transformó de una manera sutil esta visión del combate cósmico afirmando que Dios ha permitido el Mal para extraer el Bien. El pecado es por esto una estructura del universo, pero una estructura benigna para quien se encuentra en estado de gracia. El obispo de Hipona reinterpreta el mito cósmico de la caída de Satanás como un elemento del "complot divino" que debe conducir a la Redención. En este sistema, el diablo es un instrumento para corregir los malos hábitos

[2] N. Forsyth, *The Old Enemy. Satan and the Combat Myth*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 5-7 y 439-440.

humanos; en otras palabras, el enemigo de Dios se ha transformado en el medio de conversión.[3]

La construcción teológica de la figura de Lucifer se ha definido muy rápidamente, sin producir consecuencias sociales o culturales de gran importancia. La teoría agustiniana ha constituido una suerte de reserva del sentido para los pensadores de toda la Edad Media, al dar forma a la élite cristiana, pero enfrentando creencias y prácticas demasiado diferentes y demasiado poderosas para penetrar profundamente en el conjunto de la sociedad. Se le agregaron precisiones y adaptaciones sin modificar profundamente el sentido antes del siglo XIII. A fines del siglo VI, el papa Gregorio *el Grande* había hecho suya una concepción jerárquica del reino de Dios, dividida en nueve categorías, donde los serafines ocupaban la cima. La idea se propagó en Occidente, y ciertos autores alegaron que Lucifer había sido el más importante de los ángeles —por lo tanto, un serafín—.[4] La demonología no era todavía más que una preocupación eminentemente erudita, un tema de meditación para los monjes o los frailes, un elemento de discusión doctrinal. El Segundo Concilio de Nicea, en el año 787, reconoció en los ángeles y demonios un cuerpo sutil de la naturaleza del aire y del fuego, pero el Cuarto Concilio de Letrán, en 1215, afirmó que los ángeles, buenos o malos, eran criaturas puramente espirituales, sin ninguna relación con la materia corporal.[5] Estas fluctuaciones doctrinales estaban acompañadas de una relativa indiferencia al problema demonológico fuera de los círculos estrechamente involucrados. Esto sucedía también en el ámbito de la magia, inclusive de la brujería. Las prácticas populares eran, por lo tanto, bien conocidas y denunciadas en los penitenciales, como el del obispo Burchard de Worms. No suscitaban una reprobación sistemática, ni siquiera un interés persistente; además, el diablo casi no tenía intervención. El silencio o la indiferencia relativa de los eruditos y teólogos a propósito de las tradiciones populares mágicas hasta el siglo XII hace creer que la Iglesia católica no se sentía de ningún modo afectada por las convicciones supersticiosas del pueblo, menos aún por una eventual contrarreligión satánica que sería denunciada con fogosidad tres siglos más tarde.[6] Evocado por los eruditos de la época como una fuerza oscura sometida a la omnipotencia divina, Satanás tardó en en-

[3] *Ibid.*, pp. 438-440.

[4] J. B. Russel, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1984.

[5] J. Baissac, *Le Diable. La personne du diable. Le personnel du diable*, París, Maurice Dreyfous, p. 118.

[6] R.-L. Wagner, *Sorcier et Magicien. Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, París, Droz, 1939, pp. 37-62.

carnarse completamente en el rol aterrador que le había sido atribuido desde la Biblia.

Diablos buenos o malos

Las ideas no flotan de manera desencarnada por encima de las sociedades. Sólo adquieren importancia cuando responden con precisión a las necesidades de estas últimas, adaptándose a los cambios que ellas experimentan. Nada sería más falso que considerar la imagen del diablo como paralizada en la eternidad de una naturaleza humana compartida entre el Bien y el Mal. Sin embargo, una idea semejante aparece en diversas civilizaciones, sobre todo en las del antiguo Oriente Medio, bajo la forma del combate primordial entre dioses rivales. También se ha encarnado más precisamente en Europa desde hace menos de un milenio. Una consideración cautelosa puede evitar el error de aceptar una definición universalista transmitida por nuestra cultura, cuando se trata de una construcción imaginaria anticuada, fundamental para la comprensión de las originalidades del continente, pero relativa y estrechamente asociada con el juicio occidental emitido sobre el mundo visible e invisible.

A grandes rasgos, la historia del diablo en Occidente es la de una expansión progresiva de su influencia sobre la sociedad, acompañada de una mutación considerable de sus características supuestas. Los Padres de la Iglesia y los teólogos lo habían definido de manera muy intelectual como un príncipe, un arcángel caído, convertido en una especie de dios que vuela en los aires en compañía de demonios disfrazados de ángeles de luz (san Efrén en el siglo IV). Su representación concreta casi no se registró, lo que explica sin duda por qué el arte de las catacumbas lo ignoró totalmente. Sin embargo, se insinúa en el seno de la vida monástica de la alta Edad Media, adquiriendo así un nuevo vigor en un universo que dictaba la norma religiosa y transmitía lo esencial de la cultura de la época. Tentador eterno, empecinado en seducir a san Jerónimo en el desierto, el espíritu del Mal se preparaba para el éxito de un gran tema pictórico de los siglos modernos, sin presentar por eso las características espantosas que se le atribuyeron entonces. Antes de que el arte románico y las ciudades hicieran sentir su influencia, Lucifer carecía de importancia para invadir a toda la sociedad. La ciencia del demonio, la demonología, todavía era una especialidad teológica limitada. Este criterio erudito se hizo indudablemente más obsesivo alrededor del año 1000, con la idea de un nuevo desenfreno diabólico después de cumplido un milenio, a fin de derrotar al ejército del Bien. Pero

la imagen del diablo todavía carecía de fuerza de convicción y de poder, si se juzga por los relatos del monje Raoul Glaber, quien afirma haberse encontrado con el diablo tres veces en su existencia. El monje describe su primera experiencia de esta manera:

> En la época en que vivía en el monasterio del bienaventurado mártir Léger, que se llama Champeaux, una noche, antes del oficio de maitines, se yergue ante mí a los pies de mi lecho una especie de enano horrible de ver. Era, según pude juzgar, de baja estatura, con un cuello menudo, un rostro demacrado, ojos muy negros, la frente rugosa y crispada, las ventanas de la nariz dilatadas, la boca prominente, los labios hinchados, el mentón huidizo y muy recto, una barba de macho cabrío, las orejas velludas y aguzadas, los cabellos erizados, los dientes de perro, el cráneo en punta, el pecho inflado, la espalda gibosa, las nalgas temblorosas, la ropa sucia, enardecido por su esfuerzo y con todo el cuerpo inclinado hacia delante. Asió la extremidad del lecho en que reposaba, le imprimió terribles sacudidas y al fin dijo: "Tú, tú no permanecerás mucho tiempo en este lugar". Y yo, con espanto, me desperté sobresaltado y lo vi tal como acabo de describirlo.[7]

Si bien es poco seductor, este personaje no inspira un terror inefable, a pesar de lo que digan ciertos autores, sin duda molestos por no encontrar en él las características realmente aterradoras del demonio del fin de la Edad Media. En realidad, el narrador presenta una suerte de hombre-diablo, deforme, contrahecho, malvado, agresivo, que entonces seguramente se podía encontrar (y todavía hoy) en las calles de nuestras ciudades. La insistencia sobre los rasgos físicos, como la baja estatura, el mentón, el cráneo en punta y la joroba expresa claramente una idea de anormalidad, pero sobre el registro de lo humano, sin evocar directamente lo sobrenatural. La agitación del personaje sólo lo hace más vivo, aun cuando sirva para destacar la superioridad de la vida monástica basada en un ideal de serenidad. Algunos rasgos sugieren la animalidad, de un modo puramente metafórico: la barba de macho cabrío, las orejas velludas, los dientes puntiagudos. Este demonio no tiene ni rabo ni pies hendidos, y no se destaca por un olor pestilente, ojos anormalmente brillantes (sólo son muy negros) ni capacidades propiamente sobrehumanas. En el fondo, no es más que un pequeño diablo, un hombre desviado, un reflejo negativo del buen monje de la época. Encarna el Mal en el corazón del hombre más que a un príncipe terrible que reina sobre los infiernos sulfurosos.

Raoul Glaber se sitúa en el delicado punto de confluencia entre la

[7] Citado en George Duby, *L'An Mil*, París, julio de 1967, p. 138.

tradición teológica a propósito del demonio y las representaciones concretas de lo sobrenatural, desarrolladas por las diferentes poblaciones europeas. Un primer milenio cristiano no había bastado para erradicar las múltiples creencias y prácticas que se llamarán "populares" en el sentido amplio del término: no son patrimonio exclusivo del pueblo, pues son compartidas a menudo por las élites dirigentes, e inclusive por los hombres de la Iglesia. La línea divisoria se ubica más bien entre la minoría ínfima que sabe leer los escritos religiosos en latín, para meditarlos, y el resto de la sociedad que se extiende sobre una escala que va de la norma ortodoxa a las prácticas de sincretismo entre el mensaje bíblico y las viejas tradiciones de origen precristiano.

La división no siempre es muy neta, como lo muestra precisamente la descripción del diablo de Raoul Glaber: el autor transmite una idea más próxima a las prácticas "folclóricas" de su época que a la teología erudita. De ésta conserva la lección moral así como el énfasis en la ubicuidad y la realidad de los demonios, con el fin de aterrar al auditor para inducirlo al Bien. Del estrato popular extrae una idea más ambivalente: la del temor a lo sobrenatural y a los poderes superiores al ser humano, que pueden lo mismo espantar que adquirir un aspecto ridículo o impotente. El horrible enano que Glaber evoca le inspira miedo, sin exceso, y lo incita a enmendarse. Pero algunos de estos rasgos suscitarían asco o desprecio si el enano se presentara en la puerta del monasterio, en lugar de venir a despertar con un sobresalto a su víctima, que no por eso es menos capaz de describirlo con una precisión muy objetiva.

No sorprende descubrir descripciones muy variadas y numerosas del demonio en Europa hasta los siglos XII o XIII. Las culturas se dividen el continente, que entonces posee rasgos específicos muy vivos que el cristianismo no logra revestir fácilmente de un manto de uniformidad. Los pueblos mediterráneos, celtas, germanos, eslavos y escandinavos experimentan la penetración de las ideas cristianas en grados diferentes, seguidas de una reformulación parcial de sus tradiciones anteriores en el nuevo panorama que se impone. Jeffrey Burton Russel afirma con razón que la idea propiamente cristiana del diablo está sumamente influida por elementos "folklóricos" surgidos de las prácticas y tradiciones que han llegado a ser inconscientes, en contraste con una religión popular cristiana más coherente, más deliberada y más consciente.[8] De esta manera, la "folklorización" del demonio le atribuye a veces rasgos celtas inspirados en Cernuno, dios de la fertilidad, de la caza y del otro mundo. Hasta va a permitir la sobrevivencia durante siglos de un

[8] J. B. Russel, *op. cit.*, pp. 62-87.

verdadero culto secreto dedicado al "dios cornudo del Oeste", como lo suponía Margaret Murray para explicar la caza de brujas.[9] En realidad, la religión cristiana podía admitir estos préstamos bajo la presión de los fieles, pero indudablemente no habría tolerado la existencia de una religión paralela. Los principales rasgos demoniacos descritos a continuación no constituyen absolutamente un conjunto organizado. Diseminados en la superficie del continente, surgidos de universos diferentes y de épocas diversas, estos rasgos satánicos se mantuvieron integrados sin gran dificultad hasta el siglo XII en los sistemas de creencias más o menos sincréticos adoptados localmente por las poblaciones. Todo esto dentro del marco de un cristianismo poco propenso a expurgar las múltiples supersticiones anidadas bajo su manto protector.

En todas partes de Europa, el diablo también adoptaba muchos otros nombres, como Satanás, Lucifer, Asmodeo, Belial o Belcebú en la Biblia o en la literatura apocalíptica, a menudo incluso sobrenombres. Muchos se aplicaban a los demonios menores, a veces herederos de los pequeños dioses de los tiempos del paganismo: Old Horny, Black Bogey, Lusty Dick, Dickon, Dickens, Gentleman Jack, Good Fellow, Old Nick, Robin Hood y Robin Goodfellow en inglés; Charlot en francés, o Knecht Ruprecht, Federwisch, Hinkebein, Heinekin, Rumpelstiltskin y Hämmerlin en alemán. El uso de los diminutivos (Charlot o las terminaciones germánicas en *-kin)* o las denominaciones familiares ("Viejo Cornudo" por Old Horny) aproximaba a estos diablos al hombre, limitando seguramente el temor que podían inspirar. Para un cristiano común de esos siglos, el mundo invisible estaba poblado de una infinidad de personajes más o menos temibles: los santos, los demonios, las almas de los muertos. Su lugar respectivo en el universo no estaba claramente definido en relación con el Bien y el Mal, pues los santos podían vengarse de los vivos, mientras que los demonios a veces eran invocados en auxilio de los vivos. De esta manera, una poderosa veta cultural de familiaridad con lo sobrenatural atraviesa toda la Edad Media. La ficción fría, el diablo de los teólogos, se encontraba frecuentemente recubierta de imágenes más concretas, más locales, de pequeños demonios casi semejantes a los humanos. Inspirados por pasiones, temblorosos como el diablo de Raoul Glaber, estos demonios también eran muy a menudo juguetes de los hombres. El Maligno no siempre tenía la última palabra, ni mucho menos. Burlado, vencido, engañado, tranquilizaba a aquellos que lo ponían de esta manera en escena. El tema del demonio dominado por el hombre era un antídoto poderoso contra

[9] M. Murray, *op. cit.*

la angustia. De ningún modo desapareció de la cultura europea después de la gran caza de brujas; por el contrario, recuperó su fuerza en los cuentos y leyendas populares, e incluso en el *Fausto* de Goethe, antiguo mito recreado de una manera grandiosa, ya que Dios termina por perdonar al sabio el haber cedido a la tentación satánica.

Antes del fin de la Edad Media, el diablo se designa de maneras variadas. El flujo unitario del cristianismo arrastró múltiples elementos extranjeros, de los cuales generalmente es imposible determinar el origen histórico y geográfico exacto. La explicación según la cual el Maligno es capaz de transformarse en lo que sea resulta un tanto insuficiente. Se puede hablar más bien de una lucha milenaria del cristianismo contra las creencias y las prácticas paganas, de las cuales ciertos núcleos intransigentes se resisten a una destrucción total pero son lentamente asimilados, recubiertos de un nuevo velo, reorientados en un cuadro diferente, y conservan un poder de evocación particular. La marea entrante del satanismo teológico sumerge los fragmentos de las múltiples culturas demoniacas sin destruirlos totalmente. El diablo adopta por esto innumerables apariencias. Como animal, vacila entre la tradición judeocristiana y los dioses asociados a formas vivas por los paganos. Si bien la marcada huella cristiana excluye al cordero, incluso al buey o al asno, no logra imponer la opinión de san Pedro, según la cual Lucifer es un león rugiente. En otro plano, la serpiente del Génesis se confunde fácilmente con el dragón pagano. El macho cabrío, una de las formas preferidas del diablo, quizá deba este privilegio a su antigua asociación con Pan y Thor.

El perro constituye otra de sus apariencias predilectas.[10] La presencia de canes a los pies de las estatuas yacientes, particularmente femeninas —sobre todo en los últimos siglos del Medioevo— demuestra la dificultad de definir principios definitivos en este sentido, pues la imagen expresa entonces fidelidad y fe. En todo caso, hay que desconfiar de una interpretación fija de las cosas, a partir de algunos ejemplos o presuposiciones tardías. ¿Los monos, gatos, ballenas, abejas o moscas son animales demoniacos por excelencia desde la alta Edad Media? Se podría decir casi lo mismo del conjunto del reino animal, mencionando particularmente a la lechuza, el cerdo, la salamandra, el lobo o el zorro. En este sentido, la prudencia exigiría estudios precisos y locales, sin prejuicios, para tratar de comprender las filiaciones y las rupturas desde los tiempos precristianos.

[10] B. A. Woods, *The Devil in Dog Form. A Partial Type-Index of Devil Legends*, Berkeley, University of California Press, 1959.

Los historiadores señalan otras características del diablo provenientes de diversas herencias.[11] Ellas componen una imagen demasiado sintética para corresponder a las realidades, pero permiten establecer los rasgos evocados por los acusados de brujería entre los siglos XVI y XVII, cuando debían responder a las preguntas precisas de los jueces. Se consideraba que el diablo era capaz de presentarse bajo todas las formas humanas imaginables, con una preferencia por las investiduras eclesiásticas. También podía hacer creer a sus interlocutores que era un ángel de luz. Abrazado a los hombros de un gigante, hablando a través de un ídolo, soplando su veneno en una ráfaga de viento, no siempre manifestaba su diferencia, su monstruosidad. Del dios Pan parece haber tomado prestados los rasgos iconográficos como los cuernos, el vellón de macho cabrío que cubre su cuerpo, el poderoso falo y la gran nariz.[12] A menudo negro, de acuerdo con un simbolismo frecuente en muchas civilizaciones y no sólo entre los cristianos, a veces podía ser rojo y aparecer vestido de ese color o llevar una barba flameante, en ocasiones incluso verde. El Concilio de Toledo, en el año 447, lo describía como un ser grande y negro que despide un olor sulfuroso, con cuernos y garras, orejas de asno, ojos centelleantes, dientes rechinantes y dotado de un gran falo. Es difícil discernir las partes respectivas de la teología y de las creencias populares en este dominio. El color verde del diablo se podría atribuir más probablemente al recuerdo lejano de los dioses de la fertilidad, como el Hombre Verde de los celtas o de los teutones. Durante el siglo XVII, Verdelet o Verdelot es siempre uno de los nombres del diablo en Artois. Sin embargo, desde la primera mitad del Medioevo es probable que los términos y descripciones ya no expresen una idea pagana clara y consciente. Tampoco la evocación de una familia del diablo define una mitología precisa. Las ideas al respecto sobreviven más bien como residuos del pasado que flotan sobre un océano cristiano. A diferencia de los historiadores, los testigos de la época debían ignorar que la abuela de Satanás, citada mucho más a menudo como su madre (llamada Lilit o Lillith), era una reminiscencia de la terrible diosa Cibeles, u Holda, una figura maternal monstruosa y devoradora. El diablo también podía tener una esposa, a veces descrita según un bosquejo, otras veces representada como una diosa de la fertilidad. Además, su matrimonio era a menudo poco afortunado, pues ella aparecía como una arpía, en la veta de la tradición vigorosa del diablo, burlado, engañado y derrotado. Sin duda, los hombres que propagaban esos rumores

[11] J. B. Russel, *op. cit.*, p. 68.

[12] P. Merivale, *Pan and the Goat-God*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969. (La obra concierne sobre todo a un periodo posterior.)

encontraban en ello un alivio para su propia desdicha conyugal. El adagio según el cual se oye el fragor del trueno cuando el diablo reprende a su mujer, conservado hasta nuestros días, responde a esta tradición. Las leyendas versan igualmente sobre el tema de las siete hijas del diablo, que encarnan los siete vicios cardinales, o a propósito de sus dos hijas, la Muerte y el Pecado, con las cuales ha engendrado los siete vicios de sus relaciones incestuosas, enviando a sus nietos al mundo para tentar a los humanos.

Si bien era capaz de estar en todas partes a la vez, el demonio prefería ciertos lugares y ciertos momentos. La noche era su reino, en contraste con la luz divina que se irradia sobre la tierra. Los lugares desolados y fríos, como los animales nocturnos, estaban directamente relacionados con él. De los cuatro puntos cardinales, el norte, el reino del frío y de la oscuridad, tenía su preferencia. Todas las civilizaciones temen además los peligros asociados con estos sitios desolados, como los aztecas del siglo XVI, para quienes el norte era el territorio de su dios de la muerte. Los autores cristianos dan una explicación lógica para ellos: las iglesias están orientadas hacia el este y por lo tanto al entrar en ellas se tiene el norte a la izquierda; ese lado del cuerpo humano o del universo creado por Dios está dedicado al diablo, es el lado siniestro en el sentido propio de la palabra latina que designa la izquierda. Destinado a seducir a los vivos, en particular a las mujeres y a los pecadores inveterados, el espíritu maligno también es una representación de los dioses paganos de los muertos. Esta huella es una de las más durables en la cultura occidental hasta nuestros días, al menos bajo la forma de leyendas y relatos literarios, sin olvidar el carro de los muertos o el *Ankou* bretón. La "cacería salvaje", igualmente llamada la "mesnie Helequin", perdura durante toda la Edad Media. Esta tradición, proveniente de una creencia en el vuelo de los demonios conducidos por su jefe y acompañados de canes diabólicos y mujeres salvajes, refiere que los muertos son llevados de esta manera en una terrible tempestad hacia una última morada que no tiene nada de católica. Indudablemente, no se trata de una supervivencia de las religiones germánicas, ni de la evocación consciente de las cabalgatas de las valquirias, mensajeras de Wotan, que conducen al Valhalla a las almas de los guerreros difuntos, sino más bien de verdaderas prácticas chamánicas conservadas. A lo sumo, se puede suponer que las tradiciones desarraigadas de su tierra de origen conservaron una fuerza simbólica suficiente para continuar emitiendo imágenes vívidas en un universo cristiano y, de esta manera, enriquecieron la figura demoniaca desarrollando contradicciones al respecto.

Contrariamente a lo que pretendían hacer creer los teólogos de la

época, la frontera entre el Bien y el Mal no era definida ni fija. La mayor parte de los europeos probablemente tenía dificultades para separar con facilidad lo bueno de lo malo. El discurso demonológico no engendraba verdaderamente una obsesión social generalizada en torno al tema del diablo, ni siquiera en las proximidades del año 1000, salvo si se encarnaba en amenazas concretas provenientes de herejes o judíos. La angustia escatológica de las élites cristianas no parecía haber contaminado profundamente a las poblaciones, porque no se encontraba amplificada por una cultura demonológica poderosa, capaz de hacer surgir los componentes sistemáticos frente a una amenaza unificada. La teoría del Mal centralizado carecía de sustento para contaminar los universos sociales parcelados en una Europa de diversidades. Las imágenes múltiples del demonio que existían entonces sobre el continente formaban otras tantas barreras a la penetración de las tesis teológicas. El anticristo era más un concepto distante que un cómplice activo de Lucifer. Por otra parte, este último no tenía suficiente coherencia para desencadenar pánicos generalizados. Su ubicuidad todavía no era la de un emperador infernal que conduce de manera autoritaria a sus 1 111 legiones de 6 666 demonios cada una, o sea, 7 405 926 secuaces, según los cálculos del médico Jean Wier en el siglo XVI. Adaptado a una época de fragmentación política y de tolerancia religiosa frente a las numerosas "supersticiones" heredadas del pasado pagano, el diablo estaba más bien debilitado por la necesidad de estar en todas partes a la vez, como por la multiplicidad de sus apariencias.

En el año 180 de la era cristiana, Máximo de Tiro estimó que había 30 000 demonios, probablemente no los suficientes para cumplir su cometido, y seguramente no se tenían en cuenta las numerosas formas populares que podían asumir. El universo satánico carecía ciertamente de cohesión, de orden, de poder. Los monstruos no necesariamente formaban parte del mismo, pues a menudo se les distinguía de los demonios pensando que Dios había creado a los enanos, los gigantes o los humanos con tres ojos para mostrar a los hombres lo que significaba la privación de un rasgo físico, y además se dudaba si tenían o no un alma. Del mismo modo, los espíritus de la naturaleza de los germanos, los celtas o los eslavos, considerados como demonios menores por los padres de la doctrina cristiana, conservaban a menudo una ambivalencia a los ojos de las poblaciones, a pesar del esfuerzo creciente de "demonización". Ese pequeño pueblo de los elfos, kobolds,* gobelinos, gnomos y otros enanos hacía familiar el universo de lo sobrenatural. Algunos

* Espíritus malignos del folklore germánico. [N. del E.]

custodiaban tesoros y mataban a los ladrones, otros se entretenían en despistar a los viajeros imprudentes o poblaban las pesadillas de los durmientes (las regiones oscuras de las *nightmares* inglesas), y los elfos lanzaban sus flechas sobre los hombres o las bestias para enfermarlos. Pero a menudo era posible capturarlos, asustarlos o engatusarlos después de haber hecho de ellos los duendes familiares. También había diablos demasiado humanos descritos tan a menudo en cuentos y leyendas.

Junto con el desarrollo de una imagen terrorífica de Lucifer, sobrevivía vigorosamente un concepto vulgarizado del universo sobrenatural. Muchas creencias y prácticas tendían más bien a desdramatizarlo, al menos a afirmar la posibilidad de actuar sobre los espíritus invisibles para evitar sus maldades, o incluso para obtener de ellos una ayuda valiosa en diversos ámbitos. La historia del diablo engañado tenía una importancia extraordinaria, derivada de los cuentos sobre la necedad de los gnomos o de los gigantes y extendida al conjunto del reino demoniaco. Esto producía un sentimiento común de superioridad del hombre sagaz y valiente sobre el supuesto Maligno. Las trovas y cuentos populares medievales ponían muy a menudo en escena a personas ordinarias capaces de imponerse al Príncipe de las Tinieblas. Después de todo, ¿Dios mismo no había concedido al hombre una posibilidad de vencer las tentaciones satánicas? Los teólogos afirmaban que Lucifer era muy poderoso, pero también esencialmente incapaz de comprender lo que correspondía al mismo principio de la explicación fundamental. Lejos de conducir la danza, Satanás se encontraba a la vez comprometido por la voluntad divina y desafiado por la malicia humana. Si bien él dirigía la cacería salvaje, también tenía que montar a los animales al revés, un signo eminente de burla cruel a los ojos de los contemporáneos. ¿Cabalgar sobre un asno no era una práctica social de humillación para los personajes de carácter débil, sobre todo para los maridos cornudos, paseados de este modo bajo la rechifla de los espectadores como un castigo por su debilidad frente a la esposa infiel? El hecho de que el demonio y sus secuaces hayan podido ser imaginados en la misma postura daba entonces la medida de un procedimiento de desdramatización de lo sobrenatural. Esta característica se conservaría, en un contexto mucho más trágico, cuando se llevaron a cabo los procesos por brujería: la confesión de haber cabalgado, caminado o danzado al revés será considerada como una prueba de pertenencia al universo maléfico.

Hasta el siglo XII, el mundo estaba demasiado encantado para permitir que Lucifer ocupara todo el espacio del temor, del miedo y de la angustia. El pobre diablo tenía demasiados competidores para reinar con

absolutismo, más aún cuando el teatro del siglo XII ofrecía de él una imagen caricaturesca o francamente cómica, retomando la vena popular del Maligno burlado. Una tradición proveniente de la literatura irlandesa, particularmente del *Voyage de saint Brendan,* hablaba incluso de ángeles neutros que no se encontraban del lado de Dios ni del lado del demonio. A pesar de los alegatos de los teóricos, este último no dirigía el pueblo infinito de los pequeños seres y las hadas y tampoco tenía una influencia real sobre los monstruos. En este universo demasiado poblado, demasiado diverso, la lucha del Bien contra el Mal no dependía solamente de dos entidades superiores en conflicto permanente, sino del coraje cotidiano, de la buena voluntad y de la astucia de los humanos. Al menos, éstos imaginaban que sus actos, sus elecciones y sus deseos tenían un gran papel que jugar frente a los seres sobrenaturales, más a menudo ambivalentes o solícitos que buenos o malos por principio. ¿Acaso los peores crímenes no eran juzgados mediante la ordalía? Entonces la intervención divina podía ser fácilmente desviada por las pasiones de los hombres y su talento para encontrar aliados invisibles en el inmenso universo de símbolos que creían identificar en torno a ellos. Sin embargo, iba a llegar la época de una vigorosa ofensiva cristiana destinada a hacer ver el mundo en blanco y negro. Jeffrey Burton Russel explica el cambio por el poderoso impulso escolástico productor de una demonología más vigorosa.[13] La figura del diablo asume en efecto una importancia creciente a partir del siglo XIII. Pero las ideas no tienen gran importancia si no siguen la evolución de las sociedades. Lucifer creció en el momento mismo en que Europa buscaba más coherencia religiosa e inventaba nuevos sistemas políticos, como preludio a un movimiento que iba a proyectarla fuera de sus fronteras, a la conquista del mundo desde el siglo XV.

El miedo: la obsesión diabólica en el fin del Medioevo

Producida por lo que se podría llamar la representación imaginaria colectiva de una sociedad, la figura del Mal siempre se relaciona estrechamente con los valores más activos en esta última. También hace falta desenredar la madeja para comprender el sentido. Desde los cuatro últimos siglos de la Edad Media, Occidente es ante todo cristiano, lo cual da a la religión un lugar primordial en la explicación. Sin embargo, la esfera religiosa no está cerrada sobre sí misma. Coin-

[13] J. B. Russel, *op. cit.,* pp. 160-161.

cide con los fenómenos políticos, sociales, intelectuales y culturales. La reafirmación de Lucifer no es pues una consecuencia única de las mutaciones religiosas. Ella traduce un movimiento de conjunto de la civilización occidental, una germinación de símbolos poderosos constituyentes de una identidad colectiva nueva, que al mismo tiempo acarrea contradicciones importantes. Europa se dota lentamente de otros factores de unidad aparte del cristianismo propiamente dicho, sufriendo las tiranías arrolladoras del medio local que la pulverizan en múltiples entidades políticas y sociales competidoras. El polo unitario es mucho menos aparente que la tendencia centrífuga, sobre todo en los siglos XIV y XV, generalmente considerados como periodos de crisis, incluso de "otoño de la Edad Media". A pesar de ello, se establecen lazos sutiles en lo más recóndito de una sociedad continental que comparte una cantidad creciente de símbolos culturales comunes. La difusión de estas tendencias unificadoras supera en lo sucesivo los ámbitos estrechos de la sociedad eclesiástica o monástica para enraizarse en las ciudades (particularmente en las más poderosas, como las del norte de Italia), contaminar las grandes monarquías e invadir el arte y la literatura. Se trata de nuevos modelos de relaciones entre los hombres, expresados a menudo en el lenguaje de la religión y de la cultura, pero fundamentalmente destinados a reforzar las bases sociales. La cuestión del poder constituye el fondo del problema, que se define en términos de institución eclesiástica o de ambiciones principescas. Se inician esfuerzos para reunir las energías y salir así de una situación atomizada e inestable, recurriendo a los modelos prestigiosos del Imperio romano o de Carlomagno. Sería necesario atribuir a este largo periodo el comienzo del proceso occidental de civilización de las costumbres brillantemente analizado por Norbert Elias.[14] Estos siglos poseen una coherencia global, que es la de preparar la proyección de Occidente fuera de sí mismo, las Cruzadas y el descubrimiento de América. Oscurecidos por las crisis y por las rivalidades internas, los fermentos de maduración se deben buscar en la nueva visión del mundo, del cuerpo humano y de los medios de anudar mejor el hilo de las sociedades, elementos que llegarán a ser los puntos de partida de una civilización occidental conquistadora.

Lejos de constituir un hecho aislado, la mutación de la imagen del diablo se inscribe en este cuadro dinámico. Llega a ser el incentivo de la evolución, pues forma parte de un sistema unificador de explicación de la existencia que aproxima lentamente las partes más emprendedo-

[14] N. Elias, *La Civilisation des mœurs, op. cit.*

ras de Occidente, oponiéndose cada vez más claramente a través de los siglos al universo masivamente encantado, e infinitamente fragmentado, en el cual continúan viviendo las poblaciones agrícolas y las masas urbanas.

La escultura románica de los siglos XI y XII representa a Satanás bajo diversas formas humanas o animales.[15] Abandona la abstracción teológica para convertirse en el comedor de hombres, el vasallo traidor o la bestia del *Apocalypse* de Saint-Sever. No por eso deja de ser un producto de la imaginación de los monjes, como en Saulieu, donde su figura de humano alado de hocico puntiagudo —como el de un oso hormiguero— deriva directamente de una visión aparecida a un monje de Cluny, tal como lo informa Pierre *le Vénérable*. En cuanto a los gigantes de cabeza pequeña y miembros desmesuradamente largos de Autun, provienen de una descripción hecha por Guibert de Nogent. El demonio románico, gesticulante y aterrador, inspira miedo en las élites de la fe y trata de imponer su horrible presencia a los simples cristianos que lo divisan sobre una cornisa, pero también lo encuentran bajo apariencias grotescas en las tradiciones populares o en el teatro. Este mensaje confuso se revela con demasiadas alusiones eruditas para realmente hacer sufrir de angustia a pueblos enteros. Por otra parte, el arte gótico del siglo XII relega al diablo a un lugar secundario. Humillado por el Cristo majestuoso de los tímpanos de las catedrales, relegado al rol de valedor para destacar aún más la beatitud de los elegidos en marcha hacia el paraíso, el demonio llega a ser casi humano, simplemente un poco desfigurado, burlón o sarcástico. Este diablo pintoresco, próximo al gusto popular propenso a burlarse de él, decora los sitios más diversos, se petrifica en las gárgolas imponentes bajo la mirada de un dios que lo domina y le deja poco espacio para actuar.

El diablo vacila, o más bien los hombres que lo imaginan dudan entre la lección grotesca que agrada a muchos y una definición más aterradora surgida de una meditación teológica desarrollada desde Gregorio *el Grande*. La acentuación de los rasgos negativos y maléficos del demonio se percibe realmente a partir del siglo XIV, porque el hilo de la historia así contada ya no se limita al estrecho mundo monástico, sino que se teje cada vez más profundamente en la trama del universo laico, donde se plantea concretamente el problema del poder, de la soberanía, de las formas de dependencia. El discurso sobre Satanás cambia

[15] J. Delumeau, *La Peur en Occident, op. cit.*, p. 233. Véase también H. Legros, "Le diable et l'enfer: représentation dans la sculpture romane", en *Le Diable au Moyen Âge (doctrine, problèmes moraux, représentations)*, Senefiance, núm. 6, Universidad de Provence, 1979, pp. 320-321.

de dimensión en el mismo momento en que se esbozan teorías nuevas sobre la soberanía política centralizada, ante las cuales cede lentamente el universo de las relaciones feudales y de vasallaje. La contaminación entre estas dos esferas aparentemente tan distintas es evidente, sobre todo en los países más comprometidos con una modernización de los mecanismos administrativos monárquicos, como Francia e Inglaterra, o en aquellas regiones donde se desarrollan grandes entidades urbanas, como en Italia. En cada caso, el arte proporciona el nexo de unión necesario, definiendo el poder de quienes encargan las obras que reflejan, entre otros temas, el infierno y los demonios de un género sobrehumano hasta ese momento muy raros, incluso desconocidos. "De repente, la cuestión de la soberanía —bajo una especie de rebelión dirigida a acceder al poder absoluto— se manifiesta como el episodio inaugural de la historia del mundo", contada por 63 miniaturas inglesas y francesas del fin del Medioevo consagradas a Satanás, según el análisis conducido por Jérôme Baschet.[16]

Los signos del poder de Lucifer se acentúan en lo sucesivo por su estatura superior a la de los otros demonios, su posición sentada y más excepcionalmente por ceñir una corona, como en las *Très Riches Heures du Duc de Berry* de los hermanos Limbourg en 1413. La insistencia sobre la gran estatura de Satanás es una nueva característica del siglo XIV. En Italia se puede observar esta tendencia en Florencia, Padua y Toscana, donde el demonio es aun más imponente que Cristo.[17] Esto va a la par con una monstruosidad cada vez más afirmada y con la evocación alucinante de un infierno multitudinario donde el diablo ocupa el centro, como un rey sobre su trono. En los muros del Campo Santo de Pisa o de la iglesia de San Gimignano en Toscana (cuyos frescos fueron pintados por Taddeo di Bartolo en 1396), su gigantesca figura cornuda domina las de los demonios que se dedican a castigar a los pecadores y a los minúsculos condenados que él recoge con sus manos antes de engullirlos con furor.[18] En Florencia o en Padua, dos serpientes salen de sus largas orejas y sus tres fauces atrapan cada una a un condenado; Dante parece haberse inspirado en el mosaico de Florencia para describir a un emperador infernal de tres fauces devoradoras. Con su vientre bestial, el terrible diablo engulle y vomita incesantemente a los pecadores, sobre los cuales se ensañan los dragones o las serpientes

[16] J. Baschet, "Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Âge", en Nathalie Nabert (coord.), *Le Mal et le Diable. Leurs figures à la fin du Moyen Âge*, París, Beauchesne, 1996, pp. 187-210.

[17] J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e^-XV^e^ siècles)*, Roma, École Française de Rome, 1993, pp. 219-220.

[18] J. Delumeau, *op. cit.*, p. 234.

que le sirven de asiento y los innumerables secuaces diabólicos ocupados en martirizar sádicamente los cuerpos infinitamente dolientes.

En lo sucesivo, el infierno y el diablo ya no tienen nada de metafórico. El arte produce un discurso muy preciso, muy figurativo, sobre este reino demoniaco, poniendo de relieve con precisión la idea del pecado para inducir al cristiano a confesarse: "El miedo produce un *shock* emotivo que conduce a un arrepentimiento y a una confesión". En otras palabras, la escenificación satánica y la pastoral que se relaciona con ella fomentan la obediencia religiosa, pero también el reconocimiento del poder de la Iglesia y del Estado, consolidando el orden social por medio de una moral rigurosa.[19]

Si bien es casi imposible estimar con precisión el impacto social del discurso demonológico, parece indudable que afectaba a círculos cada vez más amplios, desde el entorno del rey hasta los laicos ricos que descubrían el infierno en sus libros de horas, sin olvidar a la cantidad de ciudadanos que frecuentaban las iglesias así ornamentadas ni a ciertos campesinos sometidos a una prédica del mismo tipo. La lección común que todos podían extraer no era únicamente religiosa, pues las imágenes mentales consagradas al infierno y al diablo también referían otras cosas sobre la ley, sobre el gobierno de los hombres. A partir del siglo XIV, la evocación detallada de los suplicios infernales da el ejemplo de una justicia divina, implacable, sin apelación, en contraste con una práctica terrestre a menudo ineficaz. Lenta e insidiosamente, esta evocación habitúa a las poblaciones a pensar que la señal misma de la soberanía reside en el poder de la espada punitiva. Se abre así, poco a poco, el camino que conduce a un estado de justicia más severa, a un rey capaz de manejar, en nombre de Dios, un arsenal de suplicios adaptados a la gravedad de los crímenes. Antes de condensarse en el siglo XVI bajo la forma de la noción de lesa majestad, el concepto de voluntad divina comienza a expresarse en el espectáculo del castigo implacable reservado a los pecadores. A aquellos que creían poder usar ardides con el diablo, y por lo tanto con Dios, la nueva representación infernal les explica que no podrán escapar a su destino. La amenaza se hace más dramática, induciendo a los fieles culpables a intentar redimirse mediante la confesión, la devoción. La acentuación del miedo al infierno y al diablo tiene probablemente como resultado un aumento del poder simbólico de la Iglesia sobre los cristianos más atemorizados por estos mensajes. Jérôme Baschet evoca con razón un mecanismo de culpabilización individual más intensa que no es exactamente un cristia-

[19] J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà*, *op. cit.*, pp. 496-497 y 590-591.

nismo del miedo, sino un sentimiento que impulsa al creyente a vencer ese temor, a calmarse siguiendo más que antes los caminos que se le indican. Como un arma para reformar en profundidad la sociedad cristiana, la amenaza del infierno y del diablo sirve como instrumento de control social y de vigilancia de las conciencias, incitando a corregir las conductas individuales.[20]

Si se amplía la perspectiva, es posible hablar de un comienzo de modernización de los comportamientos occidentales. El mecanismo de culpabilización individual iniciado en ciertos estratos de las sociedades europeas a través de la modificación de la imagen del diablo y del infierno produjo una serie de consecuencias. Desarrolló el concepto monástico de la muerte y del cuerpo en sectores laicos cada vez más amplios, en detrimento de las interpretaciones populares basadas en una "continuidad más allá de la muerte"[21] y en la percepción de un mundo sobrenatural masivo y farragoso, donde el Bien y el Mal no se distinguen perfectamente. La conmoción de este mundo encantado marca una reafirmación de la conquista cristiana más que una nueva proliferación de lo diabólico. La afirmación de la autonomía del infierno se puede interpretar como un esfuerzo inmenso para hacer más legible el dogma cristiano sacudiendo el enjambre de "supersticiones" que lo recubrían con demasiada frecuencia. La definición más precisa de la muerte y del otro mundo también permitió aclarar mejor lo que debía ser este mundo, es decir, las relaciones de los hombres con los poderes. Al apartarse de los dioses en beneficio de un dios cristiano único, instalar a Satanás en un lugar eminente pero subordinado a la voluntad divina e insistir en la idea de que los pecadores y los criminales no podían escapar a su castigo justo, la Iglesia contribuía a modelar las características identificatorias de una Europa dinámica, impulsada por una fuerza colectiva relacionada con la culpabilización individual. Este sentimiento produjo una alquimia religiosa, afirma Jérôme Baschet, al reorientar las pulsiones destructoras en el seno del ámbito religioso: "El sujeto obtiene su perdón con el enunciado de una creencia (la suya) y el reconocimiento de un poder (el de la Iglesia y, en cierta medida, el del Estado que desliza aquí el calco de su ley)".[22] Sin embargo, la interpretación asigna demasiado espacio, en mi opinión, a la esfera religiosa. ¿Quizá sea más justo hablar del nacimiento de una cultura conquistadora que integra la culpabilización individual, de origen moral y religioso, en un campo interpretativo global definido por un sentido de superioridad y

[20] *Ibid.*, pp. 583 y 586-587.
[21] *Ibid.*, p. 583.
[22] *Ibid.*, p. 591.

un deseo de expansión? Europa crea los instrumentos de su futura dominación del mundo al abandonar los excesos del universo encantado produciendo un modelo social fundamentalmente jerárquico, en torno a un dios aún más poderoso que el terrible Lucifer. Un modelo capaz de adaptarse infinitamente a todas las esferas de la actividad humana, a fin de disminuir el poder de la culpabilización individual y hacer de ella un arma de desarrollo colectivo.

El primer eslabón de esta cadena está constituido por el universo del poder laico. En Francia, la monarquía adquiere un carácter sagrado derivado de las fuentes imperiales romanas, que se basa en una idea de soberanía única, indivisible, inalienable e imprescriptible —que Bodin sistematizará en el siglo XVI—. No sólo se trata de la simple superioridad de un individuo sobre un grupo, sino de un concepto nuevo que a partir del año 1200 contribuye a una progresión espectacular del poder real. Desde luego, los sujetos no se someten masivamente a ese poder, ni siquiera hacia el fin de la Edad Media, y las disputas son numerosas hasta el reinado de Enrique IV. Así como estas ideas avivan la conciencia política, "provocan fascinación e inquietud en los espíritus".[23] Esta evolución de las ideas políticas esbozada aquí a grandes rasgos se insinúa paralelamente en la majestad satánica. Ningún contemporáneo parece haber notado la concordancia entre dos esferas tan diametralmente opuestas para la definición. Sin embargo, los fantasmas diabólicos eran producidos por los mismos artistas que ponían de relieve la autoridad real. No sorprende constatar que ellos revistan a Satanás de los símbolos emblemáticos del poder terrestre más importantes a sus ojos, añadiendo un simbolismo negativo para desvalorizar el poder del demonio, como corresponde. La majestad del amo de los infiernos se afirma sobre todo en el siglo XV. En 1456, el homenaje de Teófilo al diablo presenta a este último sobre un trono colocado en un estrado, coronado, con el cetro en la mano, principescamente vestido de blanco y rodeado de consejeros ricamente ataviados. Los rostros demoniacos de los últimos y las patas de animal de Satanás indican, sin embargo, que las apariencias son engañosas. Otras representaciones iconográficas atestiguan la soberanía del Príncipe de las Tinieblas también reflejada en el teatro: en *Le Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban, de 1450, el Rey Lucifer da un mandamiento general a todos sus súbditos que obedecen con prontitud.

Aparte de la idea clásica según la cual el demonio remeda a Dios, o a los hombres, estas imágenes transmiten una noción jerárquica del

[23] J. Krynen, *L'Empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIIIe-XVe siècles*, París, Gallimard, 1993, p. 407 y conclusión.

mundo infernal, calcada de la soberanía real. Por otra parte, el pensamiento político de la época a veces relaciona explícitamente los dos reinos, a propósito de los excesos o las perversiones del poder y de la cuestión del tiranicidio, bajo la pluma de Bartolo di Sassoferrato en Italia, o cuando el asesinato del duque de Orléans en Francia. La omnipotencia de Satanás evoca, a la vez, el reverso de una soberanía bien temperada y la amenaza de una conspiración maléfica que sólo un poder consolidado puede vencer.[24] En todo caso, el diablo es el tema principal de los debates de la época. Se encuentra revestido de los emblemas del poder soberano a fin de criticar los progresos excesivos de este último o, al contrario, apelar a su consolidación. Portador de una majestad pervertida, siempre representa una obsesión de subversión que se manifiesta en el exceso del poder, ya sea el suyo o el de un tirano execrado. ¿Quizá el fantasma devorador que en lo sucesivo se asocia con él se explica un poco de la misma manera como la transposición de un temor al "canibalismo" político de los reyes o, en Italia, a las ambiciones de utilizar para su provecho el poder urbano? En Francia o en Inglaterra, Lucifer se convierte en un monstruo voraz alrededor del año 1200 y, a partir de la segunda mitad del siglo XIII, en los frescos italianos. Se le descubre dotado de dos bocas glotonas, de las cuales una se sitúa en el bajo vientre y las otras fauces terribles diseminadas en el resto del cuerpo. Oral y anal a la vez, engulle y vomita incesantemente a los condenados.[25] Además de la alusión posible a los poderes políticos excesivos, el tema insinuaba una concepción bestial del cuerpo satánico. La diferencia de naturaleza con el hombre común, ya destacada por los atributos principescos, se encuentra extraordinariamente acentuada por esos rasgos. Mientras que Raoul Glaber o los escultores góticos imaginaban al Maligno como un ser humano deforme, los pueblos del Medioevo tardío lo proyectaban resueltamente fuera de su esfera, hacia un universo animal que llega a ser muy inquietante después del siglo XII.

El Maligno y la Bestia

Durante el milenio medieval, la definición del diablo se buscaba constantemente en los diversos niveles de las sociedades europeas. La influencia de las múltiples tradiciones populares impedía ignorar las formas de origen precristiano, por lo que la Iglesia se conformaba con

[24] J. Baschet, *art. cit.*, pp. 198-202.
[25] J. Baschet, *op. cit.*, p. 509.

intentar borrar los excesos e intercalarlas lo mejor posible en la lección que deseaba transmitir a las multitudes. En el otro extremo del campo del saber, los teólogos, los frailes o los santos desarrollaban puntos de vista muy diferentes centrados en el concepto del Mal, que no obstante debían hacer visibles y creíbles para la gran mayoría, teniendo en cuenta, a veces, las formas populares atribuidas al demonio. La complejidad creciente de las sociedades bajo el efecto del progreso económico, del impulso de las ciudades, de las ambiciones crecientes de los reyes, los emperadores y los papas, así como de la profundización de la cristianización en el transcurso de los siglos, modificaron lentamente el equilibrio entre estas dos esferas. Sin lograr jamás destruir totalmente los gérmenes resistentes de las creencias populares, se desarrolló una ofensiva erudita para purificar la vida y la fe de los cristianos ordinarios. El ideal de pureza monástica trazó cada vez más vigorosamente los caminos en el campo de las "supersticiones" populares, aun cuando éstas recuperasen fuerzas cada vez que se presentaba la ocasión. Las verdaderas novedades no se encontraban en la voluntad de actuar de esta manera, manifestada desde hacía siglos, sino en la aparición de comunicadores capaces de asimilar el mensaje y difundirlo por medio del ejemplo en universos cuya importancia crecía poco a poco. Reyes, príncipes o grandes señores, clérigos educados en las escuelas y universidades, eruditos y médicos, burgueses emprendedores de las ciudades, artistas y artesanos a quienes los unos y los otros encargaban obras para expresar la fe o adornar la vida, formaban las bases de un "medio" abierto a las ideas, que provenían de la erudición y santidad para iluminar el mundo profano. Indudablemente, sería demasiado simple atribuir sólo a la escolástica el beneficio de la evolución, sobre todo en lo que concierne a la definición del infierno y del diablo.[26] Al menos, hay que tener en cuenta una suerte de conmoción de la cohorte de los clérigos, el comienzo de un gran movimiento de colonización de la representación imaginaria occidental por parte de los pensadores, que estableció de siglo en siglo la importancia de los intelectuales en la ciudad, pues los hombres de poder estaban cada vez más dispuestos a interrogar a los eruditos, tanto en materia de teoría política o de doctrina religiosa como en el dominio más complejo del sentido de la vida, incluso de la creencia cotidiana, a menudo todavía contaminada por la magia universal imperante en los grupos populares.

Este contrato implícito entre los sabios y los poderosos produjo un dinamismo más agresivo que el antiguo concepto de un mundo masi-

[26] Ésta es la opinión de J. B. Russel, *op. cit.*

vamente encantado, en el seno del cual el ser viviente sólo podía evolucionar con precaución. Esto inyectó la trascendencia en el orden humano, conectando a los poderosos, bien aconsejados por los clérigos, con los designios exaltantes de una Providencia soberana. Su marca más visible la constituían el sentido de una misión divina asignada a la cristiandad, las Cruzadas y la reconquista española sobre los moros, pasando por la definición de una monarquía imperial francesa o de otros poderes europeos. Pero la trascendencia no se limitaba a estas expresiones; se extendía al hombre mismo, definido de una manera cada vez más sacralizada en la cultura occidental común, difundida por el latín de los clérigos. Del mismo modo, la imagen reformada del demonio constituía la antítesis de ese ser ideal destinado a seguir los caminos de Dios, pues el súbdito perfecto debía ser el eco del príncipe, él mismo calcado sobre la perfección divina, a fin de producir la escala armoniosa de seres necesarios para regir el mundo visible e invisible. El reino de Satanás se consideraba como la versión inversa de este conjunto. Todavía no tenía muchas connotaciones con la cultura popular, como ocurrirá en los siglos XVI y XVII. Entonces, la urgencia no era tanto reprimir las conductas toleradas desde hacía mucho tiempo como inculcar la noción de sacralidad del hombre en el universo de los ámbitos laicos y de las ciudades.

Esta idea sumamente abstracta influyó sobre todo en el arte, la literatura o el teatro y se concretó a través de su opuesto: la figura del demonio. El discurso sobre el diablo estuvo cada vez más referido al cuerpo humano disfuncional. En materia propiamente intelectual, las rupturas surgen a partir del siglo XII, cuando comienzan a mezclarse en la cultura erudita las fronteras entre el hombre y el animal. Hasta ese momento, los clérigos creían que los demonios eran inmateriales, si bien no podían realmente actuar sobre los seres vivos, lo cual excluía toda relación sexual con ellos. Pero el siglo XII registra evoluciones decisivas en estos aspectos.[27] Por una parte, se desarrolla la idea según la cual los íncubos y los súcubos pueden realmente seducir a los vivos presentándose generalmente bajo la forma de un joven apuesto o de una muchacha encantadora. Estas relaciones contra natura se encuentran al mismo tiempo definidas como bestiales y estrechamente relacionadas con las herejías. Los historiadores de la Iglesia destacan las concordancias con el auge del tema del purgatorio, pues si las almas pueden ser castigadas, los demonios tienen igualmente la oportunidad

[27] J. E. Salisbury, *The Beast within. Animals in the Middle Ages*, Nueva York-Londres, Routledge, 1994, pp. 9 y 96-97; véase también H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1952.

de actuar sexualmente sobre los cuerpos. Por otra parte, el mundo animal empezaba a ser mucho más inquietante que en la Edad Media. La frontera neta entre las bestias y los hombres se difuminó a partir del siglo XII. La imaginación erudita temía cada vez más las relaciones sexuales entre las dos especies. Tomás de Aquino (1225-1274) definía al bestialismo como el peor de los pecados sexuales, porque no preservaba las diferencias en cuestión. Desde luego, la justicia de su época estaba mucho más preocupada por la homosexualidad, pero la idea iba a abrirse camino. Considerada como un crimen capital en un código español desde fines del siglo XIII, la bestialidad condujo a muchas ejecuciones en Mallorca durante el siglo XV, y en 1534 fue declarada causa de muerte en Inglaterra, así como en Suecia. La nueva severidad represiva proviene, según algunos autores, de la definición de una transgresión, que hizo insalvables las fronteras entre los géneros humano y animal.[28]

A primera vista, una obsesión semejante puede parecer tan común como antigua. Los textos antiguos ya admiten una permeabilidad de los dos universos, como lo muestran *Las metamorfosis* de Ovidio o *El asno de oro* de Apuleyo. Muchas creencias populares existían igualmente en este ámbito. Sin embargo, la línea doctrinaria vigente en la Iglesia medieval afirmaba que la metamorfosis de un humano en bestia era una ilusión. Defendida por san Agustín, retomada por santo Tomás de Aquino y admitida por Henri Boguet, cazador de brujas del siglo XVI, esta teoría no desapareció en modo alguno. Simplemente fue desplazada por una segunda opinión de origen erudito que se difundió en la literatura, prolongando la explosión de éxito que conoció el libro de Ovidio entre los siglos XII y XIV. La idea convenía también a una cantidad de sabios interesados en las mutaciones de la naturaleza, sin olvidar a los alquimistas aficionados a la piedra filosofal.[29] ¿Acaso esta nueva línea de pensamiento estaba dirigida a hacer retroceder la creencia mágica popular, insensible a las teorías agustinianas, al situarse sobre el mismo terreno pero conectando el misterio en cuestión con la voluntad divina? En realidad, pertenecía a un movimiento de definición más precisa y más concreta de las acciones de Lucifer en este mundo. Esta veta demonológica, visible en las representaciones realistas del infierno, produjo en el siglo XV los manuales de la caza de brujas evocados en el capítulo siguiente. Sólo pudo imponerse en las conciencias dramatizando en exceso la figura del diablo. Demasiado sometido a las vo-

[28] J. E. Salisbury, *op. cit.*, p. 100.
[29] *Ibid.*, p. 159.

luntades divinas, como en la lección de san Agustín, demasiado intemporal o demasiado humano, el diablo en la visión de Raoul Glaber y en las esculturas góticas no podía poseer la carga emotiva suficiente para desencadenar un gran esfuerzo colectivo de execración.

Después de haber sido un hombre deformado, Satanás se presentaba en lo sucesivo como una fuerza inhumana, un rey abrumador, pero también como un ser inasequible capaz de encarnarse en una figura bestial o híbrida, apto para introducirse en todo cuerpo viviente. Después de haberse mostrado como bestia, ¿no era posible que también pudiera invadir al hombre?

La imaginación medieval asignaba esencialmente al animal las funciones de alimento y de trabajo. Un análisis de las representaciones contenidas en 6 000 manuscritos muestra que esas funciones serían siempre dominantes, pero que el tema se enriqueció tardíamente con una metáfora que hacía actuar a las bestias como hombres para revelar lo mejor y lo peor de la naturaleza humana. Desde el siglo XIII hasta el siglo XV, los márgenes de las obras asignaron un lugar creciente al tema, humanizando particularmente al mono, al perro y al zorro, así como a un híbrido, el centauro, que llega al segundo puesto de esta clasificación, sin olvidar a un hombre salvaje que posee dobles caracteres, clasificado en el quinto puesto. Los sapos y las serpientes, evocadores de la muerte y del diablo, se representaban más a menudo que el hombre salvaje en las miniaturas, pero jamás figuraban en los márgenes.[30] Estas observaciones indican el éxito creciente de los libros de erudición que enriquecían el bestiario tradicional con el aporte de hombres monstruosos e híbridos diversos, por ejemplo en la obra de Thomas de Cantimpré. Éste fue un importante jalón en la ruta de la demonología como sistema para la caza de brujas, y fue traducido al alemán por Conrad de Megenberg e insertado luego en un movimiento erudito renano del siglo XV, productor de figuras de monstruos y del célebre *Malleus Maleficarum* que preconizó la exterminación de las brujas en 1487.[31] Alberto Durero dibujó genialmente estos seres inquietantes, como antes que él Martin Schongauer, muerto en 1491, había grabado una alucinante *Tentación de san Antonio:* una verdadera mandorla de seres aterradores que muestran algunos rasgos humanos vagos y componen una especie de nimbo que se arremolina en torno al personaje.[32]

[30] *Ibid.*, pp. 98-99 y 128-129.

[31] J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, París, A. Colin, 1960, pp. 338-339.

[32] Reproducido en la obra de Enrico Castelli, *Le Démoniaque dans l'art. Sa signification philosophique*, París, Vrin, 1959, y en el libro de Gilbert Lascault, *Le Monstre dans*

El origen de estas descripciones imaginarias eruditas que invaden progresivamente el universo mental de las élites sociales puede ser rastreado en las profecías apocalípticas de Joachim de Flore a fines del siglo XII. Difundidas en toda Europa por la imaginería gótica anglonormanda, luego revivificadas en las escenas infernales evocadas por Dante o en las pinturas de los más grandes artistas italianos del siglo XIV, estas descripciones son retomadas masivamente por creadores menos célebres en el siglo siguiente. El fenómeno se acentúa significativamente con el descubrimiento de la imprenta y el desarrollo del grabado. Además, los contactos intensos entre Italia y Flandes hicieron evolucionar la temática en las riberas del Rin, el núcleo del segundo gran espacio urbano de Europa en la época. Sobre un fondo de inquietud, de herejías, de esfuerzos de renovación religiosa donde el joven Erasmo prospera junto a los Hermanos de la Vida Comunitaria en Deventer, el miedo al demonio se intensifica, impulsado por el realismo agresivo de los sermones y de las descripciones artísticas. Nacido a mediados del siglo en este universo saturado de satanismo, Hieronymus Bosch (El Bosco) crea las formas y los símbolos de su célebre pintura. Pueblan su obra reptiles, insectos, animales nocturnos, demonios híbridos, Satanás con cabeza de perro, que en lo sucesivo serán parte de los temas obsesivos para sus contemporáneos.

No se sabe con certeza lo que experimentaban los espectadores o los auditores de semejante teatro demoniaco que había llegado a ser obsesivo. A lo sumo se puede pensar que la proliferación en cuestión implica un consumo creciente de estímulos audiovisuales y un conocimiento más preciso de los modelos, sobre todo en los estratos urbanos superiores de Bois-le-Duc que formaban la clientela de El Bosco. Nada permite estimar el impacto preciso de estas imágenes mentales sobre las personas corrientes. Seguramente sería falso imaginar un terror generalizado, pues los diablos burlados y paródicos siempre abundaron tanto en los cuentos como en las prácticas. Las representaciones de los misterios en los atrios de las iglesias mezclaban lo sagrado con lo burlesco. Las procesiones y las fiestas ponían en escena demonios ridículos o imbéciles, monstruos muy poco aterradores. En 1508, un venerable sacerdote, Éloy d'Amerval, publicó en París una pequeña obra titulada *Le Livre de la deablerie,* donde se presentaba a Satanás y a Lucifer con un objetivo didáctico perfectamente ortodoxo. Los caracteres demoniacos casi no se desarrollaban sobre el plano fantástico, sino que se revelaban

l'art occidental. Un problème esthétique, París, Klincksieck, 1973, frente a la página de título interior.

más próximos a los hombres, hasta el punto de utilizar la injuria y la grosería, de querellar con fogosidad y de pasar por todos los estados imaginables: rabia, tristeza, alegría, jactancia, hostilidad, ternura, confianza, desesperación... El autor adjudica un cuerpo a estos demonios; uno amenaza al otro con cortarle el hocico, las orejas o los genitales, con quemarle las nalgas o arrancarle los ojos. Varias veces Lucifer "se orina en sus bragas" bajo un arrebato de emoción. Los diablos se increpan de una manera que Rabelais apreciará algunos decenios más tarde, intercambiando algunos insultos como "mi dulce papanatas" o mi "pequeño meón". Desde luego, Satanás lleva una gran cola, pero ésta le estorba tanto que la enrosca alrededor de su cabeza cuando la fiesta del infierno.[33]

Es necesario relativizar el auge del satanismo en el fin de la Edad Media. La obra de Amerval indica más que una resistencia a los modelos antiguos, tanto en la población analfabeta como en el universo de los lectores urbanos al cual está prioritariamente dirigida. La sombra aterradora de los infiernos se extiende sobre una sociedad cuyos numerosos representantes, a veces incluso los sacerdotes como Amerval, conservan cierto apego a la familiaridad con un demonio todavía demasiado próximo a los hombres. La imagen sobrehumana de Satanás es ante todo una propaganda, producida por los eruditos y difundida por los artistas, los escritores y los clérigos, en sus sermones o contactos con los fieles. La idea subyacente es que la exageración sistemática de los rasgos demoniacos resultaba necesaria para borrar los caracteres poco inquietantes del diablo burlado, que siente y sufre como un humano, evocado a la vez por la gente del pueblo y por los ilustrados aferrados a esta tradición. El problema por resolver para aquellos que deseaban infundir un temor al diablo no era que se pudiera encontrarlo, ya que estaba presente en todas partes, en un universo saturado de fuerzas invisibles, sino que el espectador experimentara realmente temor ante la idea de cruzarse con él en su camino. El hecho de infudir temor en este dominio pasaba por la escenificación de símbolos aterradores creíbles, multiplicados en los lugares donde podían ser vistos, leídos u oídos. De esta manera, la cultura demonológica desarrolló su argumento sobre los conceptos inmediata y físicamente comprensibles para los interesados. Por un lado, evocó con precisión el destino del criminal castigado por un príncipe cada vez más soberano y terrible, que también podía ser misericordioso con los pecadores arrepentidos; el infierno fue, por

[33] R. Deschaux, "Le Livre de la deablerie d'Eloy d'Amerval", en *Le Diable au Moyen Âge*, *op. cit.*, pp. 183-193.

antítesis, una visión absoluta del poder supremo de castigar delegado por Dios. Por otro lado, prolongó este realismo imaginado haciendo pensar a cada uno que su propio cuerpo era el espacio privilegiado donde se enfrentaban el Mal y el Bien.

El segundo eje de evolución se orientó hacia el desarrollo de una nueva cultura del cuerpo en Occidente. No del cuerpo santo definido por los teólogos, inaccesible al común de los mortales, sino del cuerpo de las personas corrientes como campo de combate primordial. Antes, Satanás a menudo se parecía a los hombres. En lo sucesivo, llegó a ser tan monstruoso, tan bestial, que el hecho de imaginarlo dispuesto a introducirse en el interior de todo ser debía producir un sentimiento de angustia extrema y conducir a una lucha para mantenerlo lo más alejado posible. Los dos elementos constitutivos de este sentimiento fueron al principio el acento puesto sobre la inhumanidad fundamental del demonio, luego la sugerencia insistente de que podía invadir el cuerpo de los pecadores para transformarlos a su imagen. El segundo elemento sólo se apreciará verdaderamente en la época de la gran caza de brujas, al desarrollarse el tema de la envoltura carnal totalmente endemoniada. A fines de la Edad Media, la idea solamente subsiste de una manera vaga, oponiéndose a menudo a la banalidad humanizada del diablo, que hacía poco creíble la idea de la posesión del cuerpo de otro individuo, salvo en un plano metafórico.

La Bestia abrió este camino. La opinión según la cual los híbridos eran posibles había adquirido importancia después del siglo XII. Otra etapa suplementaria se franqueó cuando se impuso la creencia en la aparición de los demonios bajo una forma animal o mixta. Estas metamorfosis se relataron de manera creciente. El hombre lobo adquirió así una dimensión nueva, pasando del predador comedor de hombres a un ser extraordinariamente inteligente, lobo siempre pero poseído por el demonio como lo afirman los autores del *Malleus Maleficarum*. Joyce E. Salisbury estima que la evolución del miedo a los animales en el fin del Medioevo revelaba un temor a la bestia interior en el ser humano *(The Beast within,* según el título de su obra), capaz de borrar sus cualidades de racionalidad y de espiritualidad para no dejar subsistir más que los apetitos bestiales de concupiscencia, de hambre y de violencia.[34] Las viejas tradiciones paganas quizá también estaban sólidamente amarradas a la nave del cristianismo, que luchaba contra ellas interpretando este miedo creciente a la bestia interior en términos unificadores, con remedios como la fe y la devoción. Los fieles no po-

[34] J. E. Salisbury, *op. cit.*, pp. 134-135, 141 y 163.

dían tener la fuerza de espíritu de los santos, principalmente de san Antonio, pero debían precaverse de la parte bestial que llevaban dentro de sí mismos. Entre lo sagrado y lo diabólico, entre el santo y el demonio, el deber de cada uno era doblegar aquello que lo aproximaba demasiado a las bestias. Desde luego, estas nociones podían demostrar la continuidad deseada por Dios entre el reino humano y el reino animal, como en la *Vie de saint François* del siglo XIII. Pero el mismo santo trataba duramente su propia parte animal al llamar a su cuerpo "hermano asno", trabajar mucho, comer poco y flagelarse con frecuencia. De esta manera, definía dos universos opuestos y hacía de la humanidad lo contrario de la bestialidad, pues el espíritu debía ser capaz de gobernar las pasiones o los apetitos.[35]

Esta concepción, legada a nuestro tiempo, se relaciona con el proceso de civilización de las costumbres que Norbert Elias considera propio de Occidente. Hacia el siglo XII, la difuminación de una línea divisoria clara entre el hombre y el animal condujo a temer más que antes la parte bestial del hombre y, por lo tanto, a intentar controlarla más eficazmente. En el fondo, el miedo a sí mismo se intensificó, probablemente más en las élites culturales y políticas que en el seno de las poblaciones rurales. El modelo de santidad se puso de algún modo al alcance de un público más amplio, aunque minoritario en la sociedad, dando a sus miembros la sensación de participar en una obra divina exaltante, reservada a los mejores fieles. Este proceso mental reside en una culpabilización acentuada, sobre todo si no se puede llegar a controlar perfectamente la bestialidad que se lleva dentro de sí. El ojo de Dios está en este cuerpo imperfecto y sufriente. El demonio también se encuentra allí, si no se lo expulsa, si no se le cierran las vías de entrada. Esta visión de las cosas fue para muchos su impulso para el progreso, en el dinamismo de Occidente. El diablo dejaba de ser un hombre desgraciado o pervertido para convertirse en la bestia inmunda agazapada en las entrañas del pecador y, al mismo tiempo, en el terrible soberano infernal que reinaba sobre un inmenso ejército de esbirros. Aún había que relacionar las dos nociones, descubriendo la perturbadora germinación de una secta de humanos desnaturalizados que practicaban a conciencia la bestialidad más horrible, es decir, que se negaban a doblegar su parte animal para gloria de un Príncipe de las Tinieblas empeñado en destruir la obra divina.

[35] *Ibid.*, pp. 178-180.

II. LA NOCHE DEL AQUELARRE

LA IMAGEN DEL DIABLO se transformó radicalmente a fines de la Edad Media. Surgida a la vez de la fantasía popular y de la imaginación de los monjes, hasta ese momento dependía de dos tradiciones poco conciliables, aun cuando se operaran intercambios frecuentes entre ellas. A partir del siglo XV se inicia un periodo de definición lenta de una verdadera ciencia del demonio, la demonología, que comienza a abarcar la mayor parte de las creencias en este dominio. Las "supersticiones" de las masas evidentemente no llegan a desaparecer abruptamente bajo este impacto, pero pierden, poco a poco, su carácter de sistema mágico explicativo del mundo, para subsistir de una manera dispersa como residuos o vestigios sobre la superficie de un océano cristiano que recubre las plataformas paganas sumergidas. El verdadero movimiento provenía de un catolicismo conquistador que intensificaba su conquista de las poblaciones europeas ordinarias y no del desencadenamiento de una pretendida "oleada de satanismo" evocada por la historiografía religiosa tradicional.[1] Satanás se hizo cada vez más asediante en la cultura europea de fines de la Edad Media, porque entonces los pensadores cristianos lograron imponer con toda claridad este mito monástico obsesivo. Para infundir temor en las poblaciones habituadas a una imagen más humana, y a menudo grotesca, del Maligno, desarrollaron una doctrina inquietante pero capaz de incorporar ciertos rasgos provenientes del pueblo, dándole un nuevo sentido genérico. Sin embargo, el injerto necesitó más de dos siglos para invertir los círculos sociales cada vez más amplios, a fin de producir un arquetipo humano del mal absoluto encarnado por la bruja. Este largo proceso es el de la invención de la teoría del aquelarre, más tarde puesta en práctica por los inquisidores, y más aún por los jueces laicos convencidos de participar en la lucha primordial del Bien contra el Mal. Lucifer llegó a ser tan distante como Dios, inmensamente inquietante y, al mismo tiempo, capaz de infiltrarse en los cuerpos de sus cómplices humanos. Desde aproximadamente el año 1400 hasta 1580, la demonología se extendió como una mancha de aceite sobre todo el continente, modificando a la

[1] Opinión resumida por H. Platelle (canónigo), *Les Chrétiens face au miracle. Lille au XVII^e siècle*, París, Cerf, 1968, p. 56.

vez las percepciones de las generaciones sucesivas que la producían y las opiniones de sectores cada vez más amplios de la sociedad.

Los caminos de la herejía

La brujería satánica, que fuera vigorosamente reprimida, proviene de una nueva percepción de la acción diabólica en este mundo, ella misma directamente relacionada con una lucha inexpiable contra las herejías del siglo XV. Éstas contribuyeron a refinar el modelo de la rebelión contra Dios, ya ampliamente descrito desde los orígenes del cristianismo. Dos de las principales regiones afectadas por una verdadera explosión herética —y luego por la definición de una nueva secta de hechiceros— fueron los Alpes y una parte de los Países Bajos borgoñones. En el siglo XII, los discípulos de Pierre Valdo se propagaron rápidamente en el norte de Italia, en el sudeste de Francia e incluso en Artois o en Flandes, condados cuyas ciudades mantenían estrechas relaciones económicas y culturales con Italia. El corredor de circulación entre la península y el Mar del Norte fue sin duda alguna un espacio religiosamente muy disputado y, a partir de 1580, el eje más importante de la caza de brujas en Europa. Satanás parecía haber establecido allí sus cuarteles generales preferidos.

Las numerosas herejías del siglo XV proveyeron exactamente el modelo demonológico de la futura brujería satánica. Los discípulos de Jan Hus y de Wycliffe, y los valdenses, fueron de esta manera identificados y condenados en los Países Bajos; por ejemplo, en Tournai al comienzo del siglo XV, en Douai en 1420, o en Lille, bajo el nombre de "turlupins" en la misma época.[2] Los cargos de acusación invocados contra ellos no eran nuevos. Incluían las más graves infamias sexuales e incluso la utilización diabólica de las cenizas de infantes nacidos de uniones incestuosas (sínodo de Orléans en 1022). A veces es difícil identificar exactamente el tipo de herejía incriminada, como en el caso del carmelita Thomas Conecte, ardiente predicador que denunció las costumbres relajadas en Douai o en Arrás en 1428, en Valenciennes en 1429, y quien fue quemado en 1431. Los "turlupins" parecían haberse inspirado principalmente en la secta valdense. En Douai, los cargos imputados a 18 personas en 1420 destacaban sobre todo la acusación de herejía valdense, además de elementos próximos a las ideas de Wycliffe, condenado a título póstumo

[2] P. Beuzart, *Les Hérésies pendant le Moyen Âge et la Réforme, jusqu'à la mort de Philippe* II *(1598), dans la région de Douai, d'Arras et au pays de l'Alleu*, Le Puy, Imprenta Peyriller, 1912, pp. 36-101.

por el Concilio de Constanza en 1415. De los 18 acusados, cuatro eran mujeres, quemadas en la casa llamada "de Grain Nourry", situada junto a una de las puertas de Douai; 12 eran de la jurisdicción del tribunal de la ciudad, tres de Wazier, no lejos de allí, dos vivían en Pont-à-Marcq (Gilles des Anniaux, noble escudero y su lacayo) y el último en Valenciennes. Todo indica que se trataba de una pequeña secta que incluía a dos clérigos y diversos representantes del artesanado urbano (un tapicero, un fabricante de escaleras, un herrero y un artesano textil) y disponía de "muchos libros" incautados en casa del tapicero. Su proceso fue conducido por un inquisidor de la orden de los Hermanos Predicadores ante las autoridades de Arrás, de las cuales dependía Douai. Los nativos de Valenciennes fueron quemados en la jurisdicción temporal del obispo de Arrás con una parte de los libros; el único noble permaneció confinado de por vida en la prisión episcopal, y seis acusados de Douai, de los cuales uno era una mujer, fueron entregados a la justicia de su ciudad, que los quemó en la hoguera el 10 de mayo de 1420, con el resto de los libros. De los otros, uno fue condenado a prisión perpetua y otro sufrió una pena de 15 años a pan y agua, las últimas diversas reparaciones en honor de Dios y de la Iglesia.

El proceso entablado contra ellos en presencia de Martin Porée, obispo de Arrás, ante una multitud enorme si hemos de creer en el escribano forense, concluía:

> Por haber hecho una alianza de herejía, y leer libros que contienen numerosos errores, se concluye: que no creen en la Santísima Trinidad; que el sacramento celebrado no significa nada para ellos; que Nuestra Señora ha tenido varios hijos; que los santos no están en el paraíso; que el monasterio no es más que un burdel; que la confesión no significa nada para un sacerdote; que el agua bendita no es más que un abuso; que han celebrado aquelarres durante los sábados; que la señal de la cruz no es más que una cruz, y que ésta no merece ninguna reverencia; que las misas de réquiem no son de ningún valor para los difuntos; y muchas otras herejías.[3]

Durante la ejecución se llevó a cabo un sermón público, desplomándose el estrado bajo los pies de los espectadores, de los cuales 13 resultaron heridos, algunos de muerte. La secta así desbaratada utilizaba la palabra "aquelarre" para designar sus reuniones religiosas de los sábados, según declaró uno de los sacerdotes, Hennequin de Langle, que fue degradado de su privilegio de clérigo por el obispo en persona "quien le cortó los cabellos con unas *forcettes* [pequeñas tijeras]". La

[3] *Ibid.*, texto integral del juicio citado, pp. 473-478.

secta se reunía en un sitio extramuros, apartado de la ciudad, buscando con eso la protección de la oscuridad, pues el noble había sido acusado de llevar "un libro herético que de noche leía a los miembros reunidos". Todos estos herejes habían sido condenados a usar públicamente una "mitra ornada con las representaciones de los diablos". Además, se le impuso a la mayoría de los que quedaron con vida llevar perpetuamente una cruz amarilla sobre la parte delantera y trasera de sus vestimentas.

Estos cuatro elementos: el aquelarre, la noche, el alejamiento del resto de los hombres y la relación directa con los demonios componen la trama del futuro discurso demonológico a propósito de la secta de las brujas. Aquí son representativos de una herejía bien concreta y duramente castigada. El término "aquelarre" todavía no tenía su connotación mítica, pero designaba las reuniones nocturnas de los fieles de un culto secreto organizado, donde el escudero parecía jugar un rol de ministro, sirviéndose para eso de su libro herético. Los documentos indican igualmente que una de las mujeres conservaba otras obras que leía a veces a sus congéneres y desempeñaba un rol muy activo, tanto por sus consejos como por su actitud resuelta ante la muerte, pues declaró públicamente: "No vamos a resistir más que dos horas y a morir como verdaderos mártires".

De los valdenses a las brujas

Los inquisidores y los hombres de la Iglesia enfrentados a estas sectas hicieron una reflexión cada vez más inquieta sobre el tema. Además, el fin del Gran Cisma en 1417 abrió el camino a una necesidad de reorganización interna de la cristiandad. Resueltas por la proclamación de la superioridad del concilio sobre el papa en el Concilio de Basilea (1431-1449), las luchas doctrinales concernientes a la reflexión sobre el poder pontificial fueron evidentemente el telón de fondo de un cambio dogmático más sigiloso, que trascendió el temor a los herejes reales para abordar un arquetipo imaginario obsesivo: la brujería demoniaca. El mito del aquelarre cobró verdaderamente importancia a partir de los años 1428-1430, bajo el doble impacto de una ola de procesos de brujería y del florecimiento de una literatura inspirada por ellos. Comienza así una fase transitoria entre la herejía propiamente dicha y la definición precisa del concepto de brujería en los manuales especializados. El epicentro intelectual y físico del movimiento se situaba en los Alpes, en relación directa con las acusaciones a los valdenses y con la germi-

nación intelectual surgida del Concilio de Basilea. También se observan prolongaciones hacia las regiones de los Países Bajos infectadas de herejías, con el famoso proceso de los brujos-valdenses de Arrás en 1460.

La transición del término "valdense", que entonces designaba a la herejía en general, a la acusación de brujería, se operó alrededor de 1428 y se precisó durante la década siguiente. El aquelarre, llamado "sinagoga" en los documentos, también significaba reunión nocturna de brujas. Esta transición se realizó en un contexto cultural y espiritual muy preciso, esencialmente en los dominios del duque de Saboya-Piamonte, Amadeo VIII, que comprendían Saboya, el Delfinado, casi toda la Suiza francoparlante actual, el noroeste de Italia y los territorios alsacianos o suizos centrados en Basilea. Las epidemias de caza de brujas contra centenares de acusados tuvieron lugar a partir de 1428 en muchas de estas regiones. Un tratado anónimo escrito hacia 1430, *Errores Gazariorum* abordó las ideas expuestas en los procesos de las partes francoparlantes involucradas. Definía a los acusados como miembros de una secta que se reunía en sinagogas para rendir culto al diablo, el cual aparecía bajo la forma de un gato negro al que ellos besaban el trasero. Comían cadáveres de niños exhumados o matados por ellos. Durante sus reuniones copulaban al azar, por orden del demonio. Un dominico alemán, Johann Nider, precisó aún más la formulación de esta teoría satánica en el quinto tomo de *Formicarius,* un informe que escribió entre 1435 y 1437, cuando participaba en el Concilio de Basilea. Describía a una nueva secta, que actuaba, según él, en la región situada entre Berna y Lausana, y cuyos miembros practicaban ritos nocturnos de adoración a los demonios, mataban a recién nacidos —a veces a sus propios hijos— para devorarlos, y lanzaban numerosos maleficios, como desencadenar tormentas de granizo.[4]

El medio intelectual productor de una visión cada vez más satánica de la brujería comprendía a los jueces y a los inquisidores locales, así como a los participantes en el Concilio de Basilea, en particular a los allegados del duque de Saboya, elegido antipapa bajo el nombre de Félix V, en 1439. Este último antipapa, considerado por otra parte como el verdadero creador del Estado saboyano, fue depuesto en 1443 y terminó por renunciar a la dignidad pontificial en 1449. Su secretario personal, Martin Le Franc, compuso precisamente entre 1440 y 1442 un extenso poema misógino, conocido con el título falaz de *Champion des Dames.*

[4] Véanse las contribuciones de R. Kieckhefer y W. Monter, en R. Muchembled (coord.), *Magie et Sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, París, A. Colin, 1994, pp. 34-35 y 48-49.

Este poema contenía la primera descripción de la brujería en lengua francesa y estaba ilustrado, también por primera vez, con una imagen de mujeres que van volando hacia el aquelarre sobre un palo o mango de escoba:

Sur ung bastonet s'en aloit
Veoir la synagogue pute
Dis mille vielles en ung fouch [une troupe].*

Antes de aprender los maleficios y de participar en las orgías satánicas, ellas se encontraban con el demonio:

En fourme de chat ou de bouch
Veans le dyable proprement
Auquel baisoient franchement
Le cul en signe d'obéissance.**

Sin embargo, el autor ponía en la escena a un paladín de las damas, que expresaba sus dudas acerca de esta descripción hecha por su adversario. El estereotipo sólo comenzaba a difundirse en una lengua diferente al latín de los inquisidores. Al respecto, se intuye la existencia de una especie de competencia de los clérigos, pues Eugenio IV, papa de 1431 a 1447, había utilizado él mismo en 1440 el término latino de "waudenses" para designar a las brujas satánicas. Los contemporáneos empezaron probablemente a temerles mucho más que antes: un consejero privado fue incluso decapitado en 1417 por haber intentado asesinar al duque de Saboya por brujería. Pero lo esencial estriba probablemente en las tensiones excesivas propias de una Iglesia en crisis hasta 1449. Quizá la proyección sobre un enemigo simbólico servía a la vez para relajar la presión interna global y para expresar la ortodoxia bien fundamentada de los grupos de influencia involucrados, en particular de los clérigos que rodeaban al antipapa Félix V. Sin poder precisar estos aspectos, que provenían de una historia de la Iglesia y del Estado de Saboya, Piamonte, es necesario destacar la coincidencia inquietante entre el clima religioso y político de esta parte de Europa durante el segundo cuarto del siglo XV y la invención de un nuevo tipo de brujería demoniaca. La adopción del modelo no se hizo muy rápidamente fuera del ámbito francoparlante fiel al antipapa Félix V, es decir, el Delfina-

* Sobre un palo [de escoba] van / Hacia la sinagoga puta / Diez mil viejas en una tropa. [N. del T.]

** En forma de gato o de macho cabrío / Ven al diablo propiamente / Al que besan sin vacilar / El trasero en señal de obediencia. [N. del T.]

do, Saboya y la actual Suiza de habla francesa. Se puede formular una hipótesis aceptable con respecto a la relación entre el modelo así definido y el antipapa, quien no renunció realmente a su investidura hasta 1449, dos años antes de su muerte. ¿El mito de la brujería satánica habría adquirido impulso después de 1450 porque entonces se había liberado precisamente de esa connotación partidaria? En todo caso, en lo sucesivo su presencia se definió en la literatura especializada, en el arte y sobre todo a través de un célebre proceso que tuvo lugar en Arrás.

Los Países Bajos al final del reino de Felipe el Bueno (muerto en 1467) parecían haber servido de inspiración al modelo esbozado en Saboya. Las acusaciones eran siempre las de herejía valdense, pero en lo sucesivo el término designaba a las brujas satánicas. Un proceso resonante permitió la difusión del tema en círculos más amplios que antes. La capital del condado de Artois, Arrás, fue en 1459-1461 el escenario de un vasto proceso que marcó profundamente la imaginación de la gente en la ciudad pero también en el conjunto de posesiones borgoñonas.[5] Un ermitaño de origen artesiano quemado en Langres en 1459 en presencia de un inquisidor de Arrás denunció bajo tortura a dos cómplices, una mujer y un hombre. Este último, Jean Tannoye, o Lavite, llamado el abate de Peu de Sens, incriminó a otros cómplices a su vez. El 9 de mayo de 1460, un tribunal eclesiástico integrado por vicarios generales del obispo de Arrás, el inquisidor diocesano y un inquisidor delegado en Francia por el papa, condenó a los dos primeros acusados y a cuatro mujeres a ser sometidos al brazo secular como "miembros podridos" de la Iglesia. De acuerdo con las informaciones y sus propias confesiones:

> Ellos eran culpables de pertenecer a la maldita y condenable secta valdense y en esa secta de haber idolatrado, abjurado de la verdadera fe, y [cometido] el muy maldito pecado de sodomía con los diablos; de haber renegado de nuestro Creador; de haber renunciado totalmente a los sacramentos y preceptos de la santa Iglesia prometiendo al diablo no asistir a la iglesia, no recibir, ocultar la verdad, y no confesarse de los pecados mencionados sino por ficción; de haber hecho la señal de la cruz en la tierra y pisar sobre ella [con desprecio]; de haber invocado a los demonios y recibido sus respuestas; [además de] haber hecho pactos, promesas, oblaciones y homenajes a los citados diablos; y de haber hecho por su mandamiento muchas otras cosas viles e ignominiosas contra el honor y la reverencia de nuestro Creador; y de haber usado condenablemente el santo sacramento del altar; y vosotros, Jean Tannoye y

[5] P. Beuzart, *op. cit.*, pp. 68-97, y texto de la sentencia, p. 480. Véase también G. A. Singer, *"La Vauderie d'Arras", 1459-1491. An Episode of Witchcraft in Later Medieval France*, texto inédito, University of Maryland, 1974, microfilmado por University Microfilm International, Londres y Ann Harbor.

Denisete, de haber cometido homicidios, asesinando tú, Jean Tannoye, a dos niños, y tú, Denisete, a tu propio hijo, el cual mataste sin bautismo y entregaste al diablo; y a vosotros, Jean Tannoye y Denisete, por haber dañado los trigales, las viñas y otros bienes de la tierra para hacer polvos y otras cosas condenables.

Además, Jean Tannoye había sido acusado de bigamia, quizás incluso con Denisete. Ésta no pertenecía a la comunidad; provenía de Douai, donde había sido condenada a la hoguera por los jueces locales. Todo hace pensar que ella era una hereje encubierta, como los condenados a muerte de la granja Grain Nourry en la misma ciudad en 1420. Lo mismo ocurría sin duda con sus cómplices de Arrás. La novedad consiste en la definición del conjunto establecido por los inquisidores del tribunal. Las características reales y míticas se confunden en lo sucesivo para componer una imagen unificada, centrada en el pacto con Satanás, las relaciones contra natura con los demonios, los asesinatos de niños y los maleficios. El aquelarre no está claramente definido, pero los encuentros con los diablos lo evocan directamente.

Después de la ejecución de Jean Tannoye y de las otras cuatro mujeres, continuaron las investigaciones sobre la fidelidad de sus confesiones. Los habitantes experimentaron entonces un verdadero frenesí. El arresto a fines de junio de tres ricos personajes, uno de los cuales era el caballero Payen de Beauffort, llenó los espíritus de estupor. Otros dos magistrados se le unieron en julio. Uno de ellos, Antoine Sacquespée, pertenecía a una de las familias más notables y poderosas. Los burgueses más acomodados se aprestaron a huir de la ciudad. La represión afectó igualmente a los estratos sociales menos favorecidos, por ejemplo a cuatro prostitutas. En total, 32 personas fueron sometidas al interrogatorio de los inquisidores. Las fuentes no mencionan la identidad exacta de seis de ellas, junto con 17 hombres y nueve mujeres, y se contradicen un poco en lo que concierne a las condenas a muerte que parecen haber involucrado a la mayoría del contingente. En todo caso, 18 de los acusados ya habían fallecido en el momento de la rehabilitación decidida por el Parlamento de París. El proceso causó gran conmoción. Perplejo, el duque de Borgoña ordenó en 1460 la transferencia de las actas del proceso a Bruselas. El caballero de Beauffort había sido acusado de participar en cabalgatas en los aires y en orgías. Otros eran sospechosos de haber hecho pactos de sangre con el diablo, como Jean Jacquet, uno de los magistrados arrestados. Por otra parte, la opinión pública de Arrás no era unánime, y algunos murmuraban contra los excesos de las autoridades eclesiásticas. En respuesta a la sentencia

que el tribunal laico impuso a su padre, el hijo del señor de Beauffort apeló al Parlamento de París, que envió a un ujier para investigar el caso en enero de 1461. Los vicarios de Arrás fueron convocados a París al mes siguiente. Uno de los más encarnizados entre los perseguidores, Jacques de Bois, prior de Notre-Dame de Arrás, tuvo un ataque de locura en el camino de París a Corbie, lo que algunos atribuyeron a un maleficio lanzado por los valdenses, mientras otros dijeron, por el contrario, que se trataba de un castigo divino, según las diversas opiniones recogidas por el cronista Jacques du Clercq. En cuanto al Parlamento de París, procedía lentamente mientras la lucha entre Carlos *el Temerario* y el rey de Francia Luis XI tornaba delicada la situación. El Parlamento tomó finalmente el partido de los condenados y los rehabilitó a todos. El 10 de julio de 1491 tuvo lugar una reparación pública. Los vicarios del obispo fueron condenados a pagar onerosas multas, en tanto se prometieron resarcimientos a los herederos de los condenados. También se decidió erigir un monumento expiatorio que, sin embargo, jamás se realizó. Se les prohibió al obispo de Arrás y a los inquisidores el uso de la tortura, más para afirmar la autoridad del tribunal supremo que para evitar la cadena de delaciones que había producido.

El mito presente en el proceso de Arrás en 1460 poseía todas las características de la brujería satánica. Reunía los elementos reales concernientes a las desviaciones religiosas y la nueva idea del desarrollo de una secta satánica. Ésta en realidad amalgamaba nociones antiguas dispares, como el asesinato de niños luego devorados, o la sodomía con los demonios. Cada una de estas características se podía encontrar en las actas de acusación contra diversos herejes, incluso contra los judíos sospechosos del asesinato ritual de recién nacidos, pero sin ajustarse exactamente a un conjunto perfectamente estructurado. Las diversas piezas del rompecabezas se habían comenzado a unir en los Alpes, bajo la pluma de Martin Le Franc, produciendo el primer *medio* de difusión fuera del círculo inquisitorial. En Arrás se llevó a cabo una nueva etapa en 1460, cuando el proceso de los valdenses desmultiplicó el modelo. Los eruditos y artistas se adueñaron de él y lo difundieron en las élites urbanas y en la corte ducal borgoñona, sin omitir a París, informando tanto a través de la investigación del Parlamento como bajo la forma de textos o de imágenes. La curiosidad, más que el temor, jugó probablemente un rol importante. En la propia ciudad de Arrás, donde se observaba una vigorosa oposición a los perseguidores de los valdenses desde los acontecimientos citados, la decisión de 1491 no hizo más que confirmar la opinión de los escépticos. Estos últimos no negaban los fenómenos heréticos concretos, pero dudaban de las acusaciones sa-

tánicas sistemáticas. Algunos consideraban que se trataba en parte de "arreglos de cuentas" políticos o religiosos. Por otra parte, el drama no dio lugar a ninguna fobia colectiva, pues las acusaciones de brujería eran raras en Artois y en la vecina Flandes durante la segunda mitad del siglo XV. La nueva imagen de la brujería quedaba aparentemente limitada a la esfera de la imaginación de los notables, sin influir fundamentalmente en las creencias populares.

Johannes Tinctor, un autor eclesiástico flamenco muerto en 1469, escribió un *Tractatus contra secta Valdensium* directamente inspirado por el proceso de Arrás. La obra fue traducida al francés y se conocen tres ejemplares, conservados respectivamente en Oxford, en Bruselas y en París (Bibliothèque National), los tres ilustrados de una manera casi idéntica con una notable miniatura en la tapa. El tema de la obra es el culto al diablo durante un aquelarre nocturno: el cielo está poblado de brujos y de brujas que vuelan en una escoba, sobre el lomo o entre las garras de un demonio. Sobre la tierra, en un lugar desierto, apartado de una ciudad representada a lo lejos, los hombres y las mujeres rezan de rodillas, algunos con una vela en la mano, alrededor de un gran macho cabrío al que alguien le levanta el rabo para que otro participante le bese el trasero. El manuscrito de París presenta igualmente dos medallones en grisalla consagrados al mismo tema. Uno muestra a un diablo cornudo incitando a los brujos a besar el trasero de un gato, el otro describe a un demonio igualmente cornudo, de senos pendientes y grandes alas de murciélago, que induce a los adoradores a practicar el mismo besuqueo sobre un mono. Ninguna otra representación del culto al macho cabrío satánico parece haber sido conocida en el siglo XV. Por otro lado, los personajes humanos que participan en la escena están vestidos, incluso aquellos que vuelan en el aire, aunque de una manera más elegante en el manuscrito de Bruselas. El estereotipo sexual sólo es evocado por el beso indecente, sin alusión alguna a la orgía satánica, aún menos a la sodomía. El conjunto no es realmente espantoso, sino más bien curioso, anecdótico.[6] Los privilegiados que tuvieron acceso a estos manuscritos podían interpretar las ilustraciones sobre la base concreta de las herejías de las cuales conocían su existencia, y sobre la base de la intervención en este mundo de un diablo de dimensión humana o de un animal habitado por el demonio, como el macho cabrío, el gato o el mono.

[6] *Les Sorcières*, catálogo de la exposición de la Bibliothèque National, 1973, pp. 59-60. Véase también J. Kadaner-Leclercq, "Typologie des scènes de sorcellerie au Moyen Âge et à la Renaissance. Esquisse d'une évolution", en Hervé Hasquin (coord.), *Magie, Sorcellerie, Parapsychologie*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 46-47.

Entre 1435 y 1487 se inventariaron 28 tratados consagrados a la brujería, estableciendo el nexo entre el tratado de Nider y el *Malleus Maleficarum,* contra 13 tratados inventariados desde 1320 hasta 1420.[7] El incremento es visible, sin resultar espectacular. El mundo de los clérigos estaba impregnado de estas ideas, pero la escasez de las imágenes consagradas a la supuesta secta demoniaca indica que no eran recibidas con gran interés por el resto de la sociedad. Si bien el latín unificaba la visión religiosa de los hombres de la Iglesia, erigía una barrera contra aquello que ciertos autores llamaban con mucha exageración la "oleada del satanismo". El demonio de los inquisidores, el de los pintores italianos de frescos y el gran macho cabrío de los valdenses tenían dificultades para encarnarse ante los ojos de la gran mayoría. Las últimas décadas de la Edad Media vieron perfilarse la síntesis, sin desencadenar una verdadera ola maléfica.

Un martillo para aplastar a las brujas

En la década de 1480 comenzó una etapa importante, sin ser decisiva. La cantidad de procesos de brujería conoció un primer auge, sin llegar a las persecuciones de la época moderna, y la doctrina demonológica obtuvo el respaldo explícito de la autoridad pontifical. Inocencio VIII emitió en 1484 la bula *Summis desiderantes affectibus,* mediante la cual exhortaba a los prelados alemanes a redoblar la caza de brujas, que habían llegado a ser muy numerosas en esa región. Dos dominicanos, Institoris y Sprenger, condujeron una investigación con ese propósito y luego redactaron el primer gran tratado de la caza de brujas, el *Malleus Maleficarum,* publicado en 1487. Invocando la bula papal, los autores examinaron 78 preguntas para aclarar el origen y desarrollo de aquello que llamaban la "Herejía de las Brujas", a fin de ofrecer en una tercera parte "el último remedio como exterminio de esta herejía". Si bien mencionaban el pacto con Satanás, la marca diabólica y las actividades nefastas de las brujas, ignoraban el aquelarre.[8] Sin embargo, el acento puesto de manera obsesiva sobre la responsabilidad de las mujeres en el fenómeno representaba una desviación realmente decisiva, pues aun cuando Nider y Le Franc ya habían hablado de eso, los procesos judiciales involucraban frecuentemente a hombres —mayoritarios

[7] J. Delumeau, *La Peur en Occident, op. cit.* p. 349.

[8] H. Institoris y J. Sprenger, *Le Marteau des sorcières,* presentado por Amand Danet, París, Plon, 1973.

durante el proceso de los valdenses de Arrás y numerosos en las miniaturas que ilustraban los manuscritos de Tinctor—.

Un hecho más importante aún, la difusión de esta obsesión a través de la imprenta, le dio una dimensión imposible de esperar en la época de los manuscritos. De acuerdo con un inventario de los grandes catálogos de las bibliotecas, la obra conoció al menos 15 ediciones hasta 1520, casi todas en las ciudades renanas o en Nuremberg, salvo dos en París en 1497 y 1517, y una en Lyon en 1519. Si se admite un tiraje promedio de 1 000 a 1 500 ejemplares por edición, eso significa que han podido circular más de 20 000 ejemplares del libro antes de la Reforma: algunos millares en Francia y el resto en el Sacro Imperio. El tratado pasó de moda abruptamente entre 1520 y 1574, luego conoció un segundo auge, con 19 nuevas ediciones conocidas, de las cuales tres se hicieron en Venecia de 1574 a 1579, y 10 en Lyon entre 1584 y 1669.[9] La primera generación de lectores pertenecía esencialmente al territorio germano, sobre todo a lo largo del Rin. Además, los dos autores habían centrado su universo demoniaco sobre el eje del Rin. Sprenger había nacido cerca de Basilea y estudiado en Colonia, siendo entonces inquisidor para las diócesis de Maguncia, Tréveris, Colonia, Salzburgo y Bremen. Institoris, que había nacido en Sélestat, al norte de Colmar, fue prior del convento dominicano de Sélestat y resultó un inquisidor temible, cuyo campo de acción se extendía a todo el Imperio al oeste del Elba. Desarrolló sus actividades prioritariamente a lo largo del Rin, con una prolongación hacia Berna y Lausana por un lado, y Austria y el norte de Italia por el otro. En 1485, sólo una intervención episcopal permitió liberar a 50 brujas encarceladas en Innsbruck por orden de Institoris.[10] Todo indica que existían relaciones directas con el modelo demonológico nacido en el mundo alpino, perfeccionado en Arrás y difundido en el vasto corredor de circulación que conduce de Italia al Mar del Norte. En 1458, Institoris parece haber asistido personalmente en Salzburgo a la ejecución del obispo valdense Fédéric Reiser en la hoguera, dos años antes del proceso de Arrás. Se opuso violentamente a las iniciativas de otro dominicano arzobispo de Kranea en Bosnia, expulsado por los turcos, que abogaba por un concilio que retomara los trabajos del Concilio de Basilea. Afirmaba detestar a "ese oso voraz que hay que lapidar", pues "ha tocado la montaña de santidad, el sumo pontífice". Las luchas entre los partidarios de la primacía del concilio y los defensores de la superioridad pontificia constituían ya el telón de fondo sobre el

[9] *Ibid.*, pp. 17-18.
[10] *Ibid.*, pp. 33-39, y el mapa de las pp. 48-49.

cual se había operado la transformación de la acusación de herejía valdense en el mito del aquelarre demoniaco. El estado de espíritu de los dos dominicanos redactores del *Malleus Maleficarum* merecía un estudio mucho más profundo. En todo caso, no era pura coincidencia verlos entonar el cántico de la represión contra las brujas en la región de Europa más marcada por las herejías, especialmente por las diversas desviaciones que incluía entonces el término valdense. La misma zona de turbulencia era también el campo de las ambiciones rivales, tanto por parte del papa como de los poderes civiles: el Imperio, el ducado de Saboya, la confederación suiza, el ducado de Borgoña. Satanás parecía desenfrenado, pero en realidad eran los hombres quienes intentaban imponer su ley o su tipo de fe en este corredor encarnizadamente disputado, donde había nacido la imprenta y se acentuaban los antagonismos intelectuales, anticipándose a Lutero. Ésta también era la ruta de circulación de las ideas humanistas provenientes de Italia de las novedades artísticas y culturales. Allí se exacerbaba la confrontación entre las formas expresivas y los tipos de pensamiento, entre lo antiguo y lo nuevo.

Desnudeces satánicas

La imprenta, que algunos pensadores consideraban entonces un arte diabólico, sembró nuevas imágenes de Satanás en millares de espíritus. Sin embargo, no fue el único vector de difusión del concepto, ni siquiera el principal, pues las artes jugaron un rol más importante, sobre todo en el mundo germánico del fin de la Edad Media. La imagen resumía la sustancia de los tratados voluminosos. También era lo que estaba en juego en un combate crucial para la evolución del sentimiento religioso en general y de la teoría demonológica en particular.

Lo esencial se jugó menos en torno del tema del aquelarre que en relación con la desnudez de los cuerpos como una expresión del pecado original. Pero la lección italiana no se orientaba en este sentido. Los humanistas y artistas del *Quattrocento* habían rencontrado la belleza física de los cánones antiguos y la despojaban del sentido de culpabilidad, refiriéndose a ella como Botticelli al neoplatonismo, que permitía creer que un cuerpo desnudo magnífico hacía simplemente visible la belleza interior, la del alma. Los desnudos triunfantes de Durero, o los más sutiles y más perversos de Lucas Cranach *el Viejo,* tradujeron desde comienzos de siglo una visión nueva del cuerpo en un universo cultural germánico muy contrastante, donde las formas antiguas conservaban

todo su espacio.[11] La silueta robusta de una belleza blonda que representa a la fortuna en un grabado de Durero de 1496, o la soberbia Venus de anchas caderas, que sólo lleva puesto un collar de perlas de dos vueltas, presentada por Cranach en 1506, ilustran una concepción liberada del sentido del pecado. ¿Qué podía pensar un inquisidor de esa época de un relieve de Ludwig Krug, de Nuremberg, en 1514, que representaba a Adán y Eva? La primera mujer, vista de frente, que deja ver su vello púbico y la hendidura de su sexo, apoyándose con ternura sobre los hombros de un Adán que da la espalda al espectador, con la mano derecha a la altura del bajo vientre y la izquierda sosteniendo una manzana. A sus pies, un mono mordisquea el fruto en cuestión.[12] Desde luego, el tema demoniaco está presente con el mono, la serpiente sobre un árbol y la actitud provocadora de Eva. El artista no por eso transgrede el tabú que prohíbe mostrar los órganos genitales. Adán y Eva llevan hojas protectoras en un grabado de Durero de 1504, o en otro relieve de Krug de 1524, pero este último describe con precisión el sexo de Adán sobre una plaqueta de bronce de 1515.[13]

La representación realista del cuerpo humano, una verdadera revolución cultural, fue una apuesta religiosa de importancia. La desnudez completa, sin buscar el menor artificio para ocultar los sexos y su pilosidad, no fue rara en la primera mitad del siglo XVI. El Concilio de Trento intentó una prohibición definitiva; los pintores apodados maliciosamente *braguetteurs* fueron obligados incluso en Italia a recubrir aquello que no debía ser visto, por ejemplo sobre los frescos de Miguel Ángel. En el Sacro Imperio, el entusiasmo por las nuevas formas, a veces quizá el deseo consciente de disgustar a los más tradicionalistas, o la posibilidad de transgredir de manera relativamente lícita las interdicciones vigentes, permitió ver con nuevos ojos el cuerpo femenino. En esta ocasión el sentido del pecado, que abandonaba las escenas mitológicas y cotidianas, como el *Bain de femmes* de Sebald Beham hacia 1530,[14] o que se atenuaba en las descripciones bíblicas de Cranach, se concentró sobre todo en un objeto realmente nuevo: la desnudez de la bruja.

Hasta ese momento, en las obras de arte los condenados aparecían desnudos, de una manera por demás decente, pero las brujas y brujos estaban vestidos, incluso en el aquelarre descrito en las miniaturas que ilustran la obra de Tinctor. El sexo solamente se evocaba de manera me-

[11] *Der Mensch um 1500. Werke aus Kirchen und Junstkammern*, Berlín, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, 1977 (catálogo de exposición).
[12] *Ibid.*, pp. 118, 130 y 156.
[13] *Ibid.*, pp. 157-158.
[14] *Ibid.*, p. 131.

tafórica por medio de un rostro anal o ventral aplicado más a menudo al demonio y, a veces, a las mujeres. Esta máscara sobre el sexo del diablo acusaba el pecado, en particular el pecado sexual.[15] De este modo se puede comprender el culto al demonio que consistía en besarle el trasero, como una alusión a la sexualidad diabólica, ella misma un símbolo del pecado original de Adán y Eva. La moral cristiana traducía de esta manera el problema de las tentaciones de la carne. En el siglo XIV aparecieron las mujeres-vicios en las cuales cada parte del cuerpo evocaba un pecado. Una cabeza o una boca sobre el vientre hacía alusión a la sexualidad femenina voraz. Por ejemplo, sobre un manuscrito probablemente bohemio de 1350-1360 aparece una cabeza de lobo con unas grandes fauces abiertas de donde sale una enorme lengua-falo, que hace pensar en la "boca glotona de los vicios" que designaba el sexo para la santa Hildegarde de Bingen en el siglo XII.[16] Un grabado que ilustra la traducción alemana del libro de Geoffroy de La Tour Landry, aparecido en Basilea en 1493, presentaba a la coqueta con el demonio de la vanidad. Este último, dotado de un cuerpo humano y una cabeza animal, muestra su ano reflejado en un espejo. La imagen toma el lugar del rostro de la dama que está peinándose frente al espejo.[17] No es difícil deducir de este juego sobre los rostros, que el de la mujer es la máscara del horrible rostro anal del demonio; en otras palabras, que su belleza engañosa oculta una boca infernal, a causa de su lubricidad original.

El entrecruzamiento de estos temas adquiere un nuevo vigor en el Sacro Imperio entre 1490 y los años 1520-1530. Mientras florecían las obras cargadas de erotismo, como el *Juicio de París* pintado por Cranach en 1508, o más aún por Domas Hering en 1529, o bien el muy sugestivo *Jardin d'amour* de Loy Hering hacia 1525, la tradición de la danza de los muertos también cobraba un nuevo impulso bajo formas modernizadas. El cuerpo magnífico de una mujer joven era en este caso la ocasión para meditar sobre la vanidad de las cosas, en contraste con el de una anciana, presentada incluso de manera más espectacular bajo el abrazo de un horrible esqueleto-cadáver. Hacia 1520, un relieve de Hans Schwarz muestra en un medallón el busto desnudo de una mujer hermosa que se aparta con desesperación, sin poder evitar el contacto amenazante de un esqueleto cubierto de jirones de carne. Una

[15] *Diables et Diableries. La représentation du diable dans la gravure des XV^e et XVI^e siècles* (coordinado por Jean Wirth), Ginebra, Cabinet des Estampes, 1977, p. 25.

[16] *Ibid.*, y Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 310.

[17] E. Lehner y J. Lehner, *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*, Nueva York, Dover Publications, 1971, p. 7.

pintura de Hans Baldung Grien de 1517 presenta a una joven desnuda de pie, cuyo ligero velo no oculta la pilosidad pública. Ella une sus manos con dolor, segura de no poder escapar a la muerte representada por un gran esqueleto que la abraza desde atrás —una figura oscura sobre un fondo negro que destaca la blancura de su carne y la redondez de sus formas—.[18]

El mismo artista era capaz de abordar la variante erótica o la vanidad angustiosa, según su inspiración y probablemente en función de los encargos pasados, ya que los coleccionistas privados no tenían evidentemente las mismas necesidades que los responsables de la decoración de las iglesias. La interpretación no es por eso más compleja, pues las vanidades transmiten a veces un gran pesimismo y otras veces una invitación a gozar intensamente de la vida. Sin embargo, también se descubre una mutación temática en relación con las danzas macabras tradicionales, siempre representadas, incluso por Hans Holbein en 1528.[19] Schwarz o Grien no muestran la nivelación de las condiciones sociales por la muerte. Definen más bien una relación íntima entre ésta y la mujer. Aun cuando la hipótesis parezca un poco osada, creo que el arte alemán traduce entonces una reflexión creciente sobre el lugar del segundo sexo en el universo, sobre todo en sus relaciones con lo sobrenatural. En la Biblia, la muerte está relacionada con el pecado, con el demonio y con Eva, que la ha hecho entrar en el mundo al inducir a Adán a cometer el pecado original. Esta idea antigua había sido revivificada por el *Malleus Maleficarum* en el mismo ámbito cultural. Desde luego, el acento puesto sobre la responsabilidad femenina en materia de brujería definió la antítesis del culto mariano, pero la explicación no se debería limitar a eso. La difusión de temas artísticos centrados en el cuerpo femenino en toda su plenitud planteaba un grave problema al mezclar los mensajes tradicionales a propósito de la desnudez pecaminosa. Si bien se esperaba una reacción dogmática contra esta manera impía de presentar al ser humano —los códigos antiguos exaltaban el carácter diabólico de la mujer desnuda—, no se podía prohibir el hecho de mostrar el sexo de Venus, los encantos de Diana o los atractivos de una mujer en el baño; sin embargo, era posible recordar con fuerza hasta qué punto la apariencia era engañosa, incluso peligrosa. La bruja desnuda hizo su aparición, a veces evocada por el gusto erótico del artista y mucho más a menudo asociada a un conjunto de símbolos negativos destinados a producir pavor.

[18] *Der Mensch um 1500, op. cit.*, pp. 124-125, 139, 143 y 145.
[19] *Ibid.*, p. 147 (una pareja noble ricamente vestida y un esqueleto que toca el tambor).

Las imágenes del aquelarre y de las brujas se multiplican en la época en que aparece el *Malleus Maleficarum,* y en el mismo espacio cultural. El *Tugendspiegel* de Hans Vintler, editado en Augsburgo en 1486, contiene grabados sobre este tema. Las seis xilografías más célebres, muchas veces reproducidas, ilustran el tratado de Ulrich Molitor, *De Lamiis et phitonicis mulieribus,* aparecido en Constanza en 1489 y reeditado una quincena de veces durante los 100 años siguientes.[20] Aquí las brujas están siempre vestidas, como los diablos. Sin embargo, Molitor considera el vuelo hacia el aquelarre sobre un bastón ahorquillado —típico de la tradición germánica— con la ayuda de un demonio alado, como una ilusión nacida de los sueños suscitados por el diablo. La transición hacia una creencia en la realidad de las acciones de las brujas y hacia la desnudez de los actores se confirma algunos años más tarde. La bruja que aparece montada sobre la grupa de un caballo conducido por el diablo en un grabado del *Liber chronicarum* de Hartman Schedel (1493) está desnuda, con los senos bien visibles, pero un velo opaco oculta sus partes pudorosas.[21] La obra tuvo dos ediciones el mismo año, lo cual es un signo de su éxito. *Der neue Laienspiegel* de U. Tengler, reimpreso 11 veces entre 1509 y 1527, ofrecía diversas escenas de brujería en una sola página. No obstante, la tradición de la bruja vestida no desaparecerá en absoluto: en el *Compendium Maleficarum* de Guazzo, editado en Milán en 1608, los diablos están desnudos, pero las brujas y los brujos aparecen vestidos.

La representación imaginaria alemana insistió particularmente sobre el tema de la bruja desnuda, produciendo el conjunto europeo más importante sobre este tema bajo las firmas prestigiosas de Durero, Altdorfer, Hans Baldung, llamado *Grien,* Nicolas Manuel Deutsch, Burgkmair y Lucas Cranach —artistas a menudo comprometidos en las luchas religiosas, sociales y políticas de su tiempo—. El primer cuarto del siglo XVI fue el más prolífico, en un contexto que ya anuncia el Renacimiento y la maduración de los problemas que condujeron a la Reforma.[22]

Si bien Durero es el más célebre de los maestros mencionados, Hans Baldung *Grien* fue el más productivo sobre este tema. Autor de una joven con la muerte, pintó numerosas brujas a partir de 1510 y se le atribuyen los grabados sobre este tema que ilustran el libro de un pro-

[20] J. Kadaner-Leclercq, *art. cit.,* pp. 47-49.

[21] *Duivels en demonen. De duivel in de nederlandse beeldcultuur* (catálogo de exposición), Petra Van Boheemen y Paul Dirksee (comps.), Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 1994, p. 115.

[22] J. Kadaner-Leclercq, *art. cit.,* pp. 50-57.

fesor de teología de Basilea y Friburgo, Johann Geiler von Kayserberg: *Die Emeis* [La hormiga], aparecido en Estrasburgo en 1517. *Grien* confería una dimensión erótica a sus jóvenes brujas desnudas; por ejemplo, en un dibujo conocido según una copia de taller de 1514, donde el cuerpo vigoroso de una mujer madura de senos pendientes y rostro muy marcado sirve para destacar los encantos de dos jóvenes muchachas que adoptan poses muy sugestivas. Mientras una aparece en cuatro patas con el trasero hacia el espectador, la otra blande un tarro de ungüento hirviente y frota su entrepierna con esta preparación destinada a hacerla volar hacia el aquelarre. La escena no incluye ninguna otra alusión diabólica, a diferencia de los dibujos o cuadros de *Grien* donde se ven osamentas, monstruos, calderos humeantes o cráneos, incluso a una bruja cabalgando sobre el gran macho cabrío satánico en un cielo nocturno, que aparece en un grabado sobre madera, reproducido a menudo.[23] En 1506, Altdorfer había grabado un *Sabbat* del mismo tipo.

Lejos de ser puramente anecdóticas o simplemente eróticas, estas obras a menudo comparan ferozmente la carne triunfante de las jóvenes con la de las viejas brujas, como lo hace también Hans Franck en sus *Cuatro brujas* de 1515. La principal obsesión es evidentemente sexual, como lo muestra *Grien* sin pudor a propósito de una *Joven bruja* dibujada en 1515, cuyas nalgas rollizas se ofrecen a la lengua fálica de un dragón demoniaco. Pero esta obsesión se encuentra igualmente asociada con la decrepitud y la muerte. El erotismo desplegado integra una dimensión morbosa, pues los cuerpos femeninos más hermosos son colocados bajo este signo ineluctable. La sexualidad está cargada de un simbolismo destructor, como en los casos antes citados de jóvenes abrazadas por esqueletos. Quizá sin desearlo, pero haciéndose eco de las preocupaciones de los hombres de la Iglesia y sin duda de las inquietudes de los notables que compraban sus obras, los artistas que abordaban la brujería entrelazaban íntimamente la figura femenina con la de la muerte. Aun cuando todo parece apacible y el ojo acaricia formas que incitan al amor, como en el cuadro de *Grien* conservado en Frankfurt, donde las dos jóvenes brujas desnudas parecen salir de un relato mitológico, el peligro acecha: el ojo del macho cabrío satánico espía al espectador, bajo el velo amarillo que lo recubre casi totalmente. Y se descubre que la bruja sentada reposa sobre sus espaldas.[24] La asociación es aun más evidente en las representaciones de la vieja bruja de Durero hacia 1500-1501, y sobre todo en la bruja de Nicolas Ma-

[23] Descripciones en *Les Sorcières*, *op. cit.*, pp. 2, 33, 41, 44, 46-47, 49, 74 y 102.
[24] Ilustraciones en R. Muchembled (coord.), *op. cit.*, pp. 80-81 y 85.

nuel Deutsch (muerto en 1530).[25] Desgreñada, enteramente desnuda, como el decorado que la rodea, con el pubis tupido y los senos pendientes, semejantes a los que a veces se adjudican al propio demonio, la vieja bruja mira al observador con un rictus inquietante, en una pose provocativa a pesar de los signos de su decrepitud. Nada podía expresar mejor la lubricidad fundamental de la mujer, acentuada por la edad según las opiniones de la época, y sus poderes destructores, pues se admitía que el acto sexual representaba una perdición para el hombre, que conducía más seguramente a la muerte a un enfermo o herido.

El éxito del género, marcado por los numerosos grabados sobre madera o metal que permitían una reproducción rápida, confirma el auge de la demanda. Por primera vez, el mito del aquelarre trascendía el horizonte de los pensadores y de los lectores, en el momento mismo en que las traducciones de las obras latinas a la lengua vulgar permitían el acceso del gran público a estos misterios. Evidentemente, la imagen se enraizaba en una representación más amplia que contribuía a difundir las ideas de los demonólogos. Sin embargo, parece dudoso que esta imagen haya interesado profundamente al ámbito rural universal, ni siquiera a las masas urbanas. Más bien, me inclino a creer que el mundo germánico y renano en particular, así como sus vecinos, sobre todo los Países Bajos en la época de El Bosco, constituían un ambiente propicio, al menos en las cortes principescas y en los estratos superiores de las ciudades, para la difusión de símbolos religiosos o morales centrados en el temor al diablo y a la mujer. La vieja bruja desnuda era un fantasma, una expresión del horror supremo, en un ambiente agitado donde se anunciaban las grandes luchas confesionales de la segunda parte del siglo XVI. Hay que atribuir a los hombres su parte de responsabilidad en este proceso religioso y cultural que prepara la terrible caza de brujas de fines de ese siglo y comienzos del siguiente en el Sacro Imperio. El resto de Europa estaba poco o nada interesado en el fenómeno. El aquelarre satánico inventado en latín en los Alpes se había enraizado en la cultura superior germánica, y en lo sucesivo se transcribiría en las imágenes. Éstas habían creado una terrible síntesis para expresar el miedo al demonio, e incitar a los fieles a seguir el camino del Bien, reviviendo el mito de la mujer pecadora encarnada por la bruja maléfica. Pero los tiempos de la persecución masiva aún no habían llegado. La Reforma y la confrontación militar entre los partidos rivales desecaron bruscamente el torrente satánico. Después de

[25] Reproducciones en R. Muchembled, *La Sorcière au village, XVI^e-XVII^e siècles*, París, Gallimard, 1991, ilustración 16 (Durero); y en J. Kadaner-Leclercq, art. cit., p. 57 (Deutsch).

la guerra de los campesinos alemanes de 1525 se abrió un periodo de 50 años durante los cuales el diablo se hizo papa o colgó los hábitos, según los campos, y sus adeptos secretos —las brujas— parecían haber desertado. El *Malleus Maleficarum* dejó de venderse totalmente. La veta demonológica no fue más explotada hasta los años 1570-1580. Las brujas no aprovecharon la tregua para desenfrenarse, pues los procesos fueron más bien raros hasta la misma época. Una última manifestación del mito debía tener lugar para terminar en un frenesí de persecuciones.

El triunfo de la demonomanía

La gran caza europea de brujas sólo se desencadenó a partir de 1580, en particular en el Sacro Imperio. Desde la aparición en escena de Lutero en 1519 hasta esa fecha, solamente se observaron persecuciones aisladas y algunos "pequeños pánicos judiciales", sin una medida común con el fenómeno ulterior. El enigma así planteado merece un análisis que aquí no es posible desarrollar con detalle. A lo sumo, hay que observar que el cambio no se debió a una actitud totalmente diferente por parte de los reformadores. Al comienzo de los años 1540, Lutero y Calvino aprobaron el recurso de la pena capital contra las brujas. Durante la misma década, la Dinamarca luterana conoció medio centenar de ejecuciones, y el antiguo arzobispado de Osnabrück, convertido a la Reforma, promovió algunas persecuciones. Otras habían tenido lugar en el mismo momento en el Estado católico de Vorarlberg, en Austria, y algunas en Tessin. A partir de la década de 1560, varias regiones de Suiza se vieron comprometidas a su vez, ya fueran católicas o reformadas.[26] El caso de Vorarlberg y de Tessin hacen pensar que el fuego continuaba ardiendo bajo las cenizas en los Alpes, cuna del fenómeno. Pero la mayoría de las breves temporadas de persecución provenía de los nuevos poderes establecidos sobre territorios hasta ese entonces poco afectados o totalmente a salvo. En otras palabras, los protestantes no ahorraron esfuerzos en la caza de brujas. Desde el comienzo de su implantación, se adueñaron del mito satánico, persiguiendo con rigor a los supuestos adeptos del demonio. Lutero creía firmemente en el diablo, y más tarde se verá que una poderosa cultura diabólica protestante se difundía ampliamente en Alemania a fines del siglo XVI.[27] Por otra parte, en Ginebra se quemaron brujas hasta mediados del siglo si-

[26] R. Muchembled (coord.), *op. cit.*, pp. 52-53 y 69-70.
[27] Véase el capítulo IV.

guiente, y la Escocia presbiteriana fue un gran reducto de persecuciones en la materia.

La hipótesis que viene a la mente para explicar la disminución muy neta de las persecuciones en las regiones católicas hasta entonces más involucradas se relaciona con el estado de estupor de las autoridades bajo el impacto de la Reforma, y con la reorientación de todos sus esfuerzos para contener esta nueva amenaza considerada primordial. Las regiones alpina y renana, que componían el corredor de circulación principal de la demonología en el siglo XV, se habían convertido precisamente en zonas de intensa confrontación confesional, sobre todo en torno a los territorios suizos, y en el noroeste y sudoeste de Alemania, así como en las ciudades de los Países Bajos ganadas por las ideas nuevas. Las preocupaciones demonológicas habían pasado a un segundo plano ante la oleada protestante que intentaba contener la severa legislación imperial de Carlos V. Cuando los reformados lograron establecer bases políticas sólidas, incluso en Dinamarca, decidieron intensificar la vigilancia moral de las poblaciones y no dudaron en utilizar el concepto de la brujería, de origen católico, para destruir a la secta demoniaca. La primera caza de brujas de gran magnitud en el sudoeste de Alemania tuvo lugar en 1562, en la ciudad protestante pero muy disputada de Wiesensteig, donde fueron ejecutados 63 acusados. Hay que esperar hasta el año 1575 para encontrar otros ejemplos que superen la cifra de 20 ejecutados en un solo lugar de este mismo espacio, integrado por 350 jurisdicciones diferentes, muy codiciadas por las dos confesiones rivales: hasta 1698 fueron condenados a muerte varios millares de acusados de brujería.[28] Contrariamente a las ideas de los historiadores protestantes alemanes del siglo XIX, que destacaban el efecto liberador de la Reforma, la caza de brujas fue tan intensa en los sectores protestantes como en los sectores católicos entre 1560 y 1600, pero, en los primeros, el ardor de los jueces pronto se debilitó, mientras que en los segundos la represión se tornó aún más encarnizada.[29]

En consecuencia, el concepto de brujería se adaptó rápidamente a la nueva situación creada por la ruptura de la unidad religiosa. Adormecido en el conjunto del mundo católico hasta la década de 1560, el fenómeno resurgió de manera esporádica en ciertos núcleos protestantes a partir de la década de 1540, luego adquirió repentinamente una dimen-

[28] H. C. Erik Midelfort, *Witch-Hunting in Southwestern Germany 1562-1684. The Social and Intellectual Foundations*, Stanford, Stanford University Press, 1972 (pp. 86-90, a propósito de Wiesensteig). Véase también W. Bheringer, *Witchcraft Persecutions in Bavaria, Popular Magic, Religious Zealotry and Reason of State in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

[29] H. C. Erik Midelfort, *op. cit.*, pp. 32-33.

sión de pánico en 1562 en Wiesensteig y en los Alpes suabos, entre el Neckar y el Danubio. Tomó posesión del conjunto germánico del sudoeste y de diversas regiones suizas, en el centro mismo de su espacio renano-alpino predilecto, para extenderse luego como mancha de aceite hacia otras zonas. Sin embargo, es falso suponer que el conjunto de Europa se vio igualmente afectado. El epicentro del sismo diabólico permaneció siempre en el amplio corredor de circulación que conduce de Italia al Mar del Norte. Las más grandes cazas de brujas de fines del siglo XVI se concentraron allí, antes de invadir toda Alemania. Ignoraron casi totalmente el Mediterráneo y sólo llegaron tardíamente al centro o al este de Europa.

La intensificación brutal de la caza de brujas en el último cuarto del siglo XVI demuestra que en esta época se experimentaba un gran temor al diablo. Aun así, hay que identificar las causas y los límites sociales de este fenómeno. Las inquietudes y rivalidades religiosas, las tensiones políticas, las malas cosechas relacionadas con una "pequeña era glacial" que causaba pestes más frecuentes y una mayor violencia en las relaciones entre los hombres, en un contexto de guerras de religión, se pueden considerar como los factores conjuntos de una explicación. Pero, ¿se puede afirmar que los efectos se sintieron de una manera idéntica en los diversos niveles de la sociedad? ¿Los temores de la gran mayoría se habían agravado lo suficiente para modificar radicalmente, en pocos años, la visión del mundo popular y reorientarla hacia un terror nuevo frente al diablo? Mi respuesta tiende a ser negativa. Lo que cambió más profundamente parece haber sido la angustia de la clase dominante, más que la trama de creencias de las masas. El resurgimiento violento de la caza de brujas y su aceleración estaban sin duda menos relacionados con una modificación del estado de ánimo de los campesinos que con una revolución cultural que afectaba a las élites sociales.

El universo de los intelectuales, de los artistas, de los clérigos, de los burgueses y de los nobles se había visto perturbado por los efectos en cadena debidos a la Reforma y a las luchas entabladas contra ella. Una nueva fractura separaría en lo sucesivo al Mediterráneo, todavía iluminado por los fulgores del Renacimiento y del humanismo italianos, del noroeste de Europa, en particular del Sacro Imperio y de sus confines, territorios sobre los cuales se desarrollaba una poderosa confrontación religiosa. Las Guerras de Religión habían comenzado en los años 1560 en Francia y en los Países Bajos españoles. La literatura y el arte traducían el debilitamiento del optimismo de los humanistas utópicos de comienzos de siglo, y la revaloración de la noche, de lo patético, de lo

trágico, de la violencia. El Renacimiento se hacía manierista en Italia, pero oscuro y más dramático allí donde los peligros parecían abundar. Los notables de las ciudades, los alcaldes, las personas a cargo de responsabilidades religiosas o civiles se inquietaban con el desarrollo de los acontecimientos que se tornaban "calamitosos", saturados de turbulencias, como si Dios hubiera abandonado a los hombres para castigarlos por sus pecados. Aquellos que todavía creían, como Erasmo en el primer tercio del siglo, en la bondad del Creador y en la posibilidad de reformar la Iglesia desde adentro acababan de ser derrotados en el Concilio de Trento —aproximadamente en 1563— por los partidarios de una reconquista militar de las posiciones y los espíritus perdidos. Comenzaba la Contrarreforma sin concesiones. El siglo de los humanistas viraba hacia la intolerancia.

El renacimiento diabólico se insertó en esta trama. Provino esencialmente de una reorientación deseada por las Iglesias, aplicada por los poderes civiles y difundida por los intelectuales y los artistas. Una suerte de competencia se entabló entre los protestantes y los católicos para demostrar que el demonio estaba más activo que antes a causa de los pecados y los crímenes del enemigo religioso. Los primeros en poner énfasis sobre este tema fueron los reformistas. El acento puesto por ellos en el Antiguo Testamento, que muestra las artimañas de Satanás, jugó un rol muy importante, ya que permitió el acceso de todos al conocimiento de los textos sagrados en lengua vernácula, mientras la imprenta multiplicaba el número de ejemplares. Además, los reformados aceptaron totalmente, sin objeciones, la demonología medieval, aunque no figurara en las Sagradas Escrituras. Por otra parte, la teología luterana asignó al diablo un lugar más importante que la católica. El florecimiento extraordinario que tuvo en Alemania la literatura especializada en los "libros del diablo", durante la segunda mitad del siglo XVI, demostraba la importancia de la figura diabólica, igualmente presente en los poemas o piezas teatrales.[30] La propaganda partidaria también hizo uso de ella para dar un carácter diabólico al enemigo religioso, en particular al papa, considerado como el Anticristo, anunciador del reino de Satanás en este mundo. Hay que agregar que el rechazo de los protestantes al exorcismo y a la confesión privada avivó aún más el temor al demonio, pues las prácticas católicas en la materia permitían contenerlo o al menos controlarlo.[31]

[30] Véase el capítulo IV.

[31] J. B. Russel, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, pp. 30-31 y 54.

En cuanto al catolicismo, había dos factores que contribuían a hacer más temible la figura del diablo. En primer lugar, la competencia intensa con los protestantes condujo a la reafirmación de lo que ellos rechazaban, mostrando las evidencias de sus errores. Los exorcismos públicos practicados durante el último tercio del siglo XVI expulsaban de los cuerpos poseídos a demonios eruditos, defensores de las doctrinas reformadas. Por otra parte, la reforma católica surgida del Concilio de Trento ponía el acento, entre otras cosas, sobre una variante más personal, más comprometida del cristianismo encarnada por Ignacio de Loyola y los jesuitas. Ésta exigía de los superiores que tomaran conciencia de su propia responsabilidad y que se interrogaran con precisión para vencer todo signo de debilidad de la fe. Mientras que la cristiandad medieval reservaba esta vía estrecha a los santos y a los "atletas de Dios", el catolicismo tridentino la extendía a todos los sacerdotes, así como a los miembros más activos de la sociedad civil. Este tipo de cristiano invitado a la introspección se encontraba solo frente a sus propios pecados, en todo caso mucho más convencido que los adeptos medievales de una fe más colectiva para enfrentar personalmente al demonio oculto en el interior de su propio cuerpo, o a aquel que venía a ofrecerle todas las tentaciones imaginables. El mito de Fausto, que vende su alma a Mefistófeles por todos los bienes y conocimientos de este mundo, apareció por primera vez en Francfort del Meno, en 1587. Expresaba la angustia de una soledad frente al demonio y traducía un fenómeno social y cultural de gran importancia: la extensión a una esfera social más amplia del modelo de la santidad, acompañada de un sentido de culpabilidad más fuerte y de una ruptura implícita con la masa de cristianos que seguían buscando la seguridad de los automatismos de la fe.[32]

Interrumpido hacia 1520-1525, el torrente demonológico resurgió más tarde en el universo protestante. Los *Teufelsbücher* escritos por pastores luteranos en un lenguaje simple para la educación de los fieles le dieron un renovado vigor en el Sacro Imperio de mediados del siglo XVI. La caza de brujas se reactivó ostensiblemente desde la década de 1560. La competencia doctrinal entre el catolicismo revigorizado por el Concilio de Trento y sus enemigos produjo una extensión de los temores demoniacos al conjunto de las élites religiosas y civiles de los dos bandos. Las generaciones que llegaron a la edad madura hacia 1580 eran profundamente diferentes de las de principios del siglo XVI. Veían al mundo como un campo de batalla donde se libraba una lucha titánica entre las fuerzas del Bien y del Mal. En esta cultura trágica, enrai-

[32] *Ibid.*, pp. 31-33.

zada en la religión y la moral, pero también en la literatura y el arte, el hombre iba a mirar su propio cuerpo con temor, pues el demonio amenazaba con ocultarse en él.[33] Para los hombres, el universo se había apartado del Libro Sagrado y de los libros. El humanista ya no podía vivir en la utopía, como Tomás Moro o Rabelais. Ya no se atrevía a creer en la bondad de Dios ni en la belleza y la grandeza del hombre ni en la "jerarquía neoplatónica de seres" de donde el diablo estaba excluido. Después de haber sido conminado a elegir su bando, en lo sucesivo necesitaba militar para defenderlo, abandonar toda idea de conciliación. Para los humanistas cristianos europeos de fines de siglo, el infierno parecía haber descendido sobre la tierra. Dios se tornaba terrible y vengador. Bajo el pincel de Pieter Brueghel *el Viejo,* el mundo flameaba y el hombre sufría, como en el *Triunfo de la muerte* (hacia 1562), la *Masacre de los inocentes* (hacia 1563) y en el alucinante *Dulle Griet* (hacia 1562). Avanzaba embrutecido, alelado, con vanas riquezas bajo el brazo hacia las fauces abiertas del infierno, mientras que un ejército de demonios invadía un mundo incendiado, donde sólo las mujeres trataban de rechazarlo. Más conocido por sus diversiones en compañía de campesinos, el artista estaba entonces en contacto directo con la corte de Bruselas, bajo la protección del poderoso cardenal Granvelle. Su estilo había cambiado radicalmente hacia 1561, traduciendo una angustia nueva y mucho pesimismo. Los Países Bajos se preparaban a vivir acontecimientos terribles, iniciados en agosto de 1566 por una insurrección protestante de gran magnitud, cuando bandas de iconoclastas destrozaron las estatuas de las iglesias, inaugurando la época de la rebelión contra el rey.

Los demonios de Brueghel estaban directamente inspirados en las figuras diabólicas de El Bosco, muerto en 1516. Además, se ha podido comprobar que este último conocía la tradición demonológica. En la *Tentación de san Antonio* (Lisboa) o en el *Juicio Final* (Viena), pintadas por el célebre visionario, se observan indicios del *Formicarius* de Nider y del *Malleus Maleficarum* publicado en 1487.[34] La importancia de estas obras o de las de Brueghel fue la de poner en imágenes los conceptos complejos y dar a la idea demoniaca una fuerte dimensión humana. Al transferir de esta manera el Mal a la esencia de la naturaleza huma-

[33] El tema de la cultura trágica se analiza en el capítulo IV; el del cuerpo demoniaco, en el capítulo III.

[34] L. Dresden-Coenders, "De demonen bij Jeroen Bosch. Zoetkocht naar bronnen en betekenis", en Gerard Rooijakkers (coord.), *Duivelsbeelden. Eeen cultuurhistorische speurtocht door de Lage Landen*, L. Dresden-Coenders y Margreet Geerdes, Baarn, Ambo, 1994, p. 168.

na, estos pintores contribuyeron, como otros artistas o pensadores, a hacer más concreto al diablo, más presente y más temible. Sin embargo, no hay que olvidar que estas obras de ningún modo se dirigían a las poblaciones ordinarias, sino a las élites de las ciudades y de las cortes, ofreciéndoles espejos donde reconocerse, directamente o por contraste con la tosquedad o escatología de los campesinos, quienes jamás eran los compradores de las telas en cuestión. Aun cuando las formas tradujeran su genio individual, la imaginación de estos maestros coincidía con las preocupaciones colectivas de sus clientes. El acento puesto sobre lo diabólico definía un universo cultural erudito construido sobre la base del mundo del poder contemporáneo y prolongado en los estratos urbanos superiores. El propio Felipe II de España poseía y amaba los cuadros de Hieronymus Bosch, lo cual significa que su sensibilidad religiosa típica de la Contrarreforma coincidía con lo que esas obras representaban.

La proliferación de los manuales de demonología a partir de 1580 procedía de una lenta maduración. Lejos de constituir una barrera a los intercambios en este dominio, la fractura religiosa la había intensificado, sobre la base de una feroz competencia por el control de las almas. El repliegue observado desde 1520 hasta alrededor de 1560 se debía probablemente al triunfo temporal de las ideas humanistas más optimistas. Hacia 1530, Rabelais veía la vida color de rosa, antes de que sus Gigantes se hicieran poco a poco menos exultantes y que él mismo viera apagarse los colores del mundo. La figura del diablo, puesta entre paréntesis por la república de las letras erasmiana, cuyos miembros en toda Europa profesaban una religión más personal y menos supersticiosa, aguardaba su hora.

Paradójicamente, llegó bajo la pluma del primer adversario de la caza de brujas, Jean Wier. Si se dejan a un lado las dudas de Molitor, a fines del siglo XV, sobre la realidad de sus acciones, Wier inauguró una tradición al considerar a las brujas como enfermas a las que era necesario curar. Sin embargo, se adelantaba casi un siglo con su teoría, como Montaigne, que admitía su escepticismo al respecto. Publicada en 1563, la obra de Jean Wier, *De praestigiis daemonum et incantationibus et veneficiis,* admitía la existencia y las empresas de Satanás, pero definía al diablo como un maestro de las imposturas, capaz de hacer pactos con los "magos infames". Estos últimos, como verdaderos pervertidores, debían ser perseguidos con severidad, al contrario de las supuestas brujas. Médico personal del duque de Clèves-Juliers desde 1550, Wier ya había escrito libros de medicina y consideraba a las poseídas o embrujadas desde el punto de vista de su arte, bajo la influencia de un humor

melancólico, de la "epilepsia" o de una "chochera" de la vejez.[35] Lejos de ser un precursor del racionalismo, pertenecía en cuerpo y alma a su tiempo y predicaba la indulgencia en nombre de ideas que parecerían absurdas o descabelladas para un hombre del siglo XXI.[36] Su obra, aparecida en Basilea, conoció otras tres ediciones latinas hasta que en 1567 se publicó una traducción francesa y en 1568 una alemana. El origen renano del autor y el lugar de la edición original recuerdan que el concepto demonológico seguía teniendo vigencia en este ámbito. Además, la actitud de Wier era una reacción a la reanudación de la caza de brujas, ya que los 63 procesos de Wiesensteig en 1562 habían marcado los espíritus. Varios millares de ejemplares de su libro circularon hasta finales de la década de 1560, entre ellos una reedición francesa en 1569. En ese momento todavía no se había entablado la polémica con los partidarios de la demonología y las persecuciones fueron escasas durante casi una decena de años. Habían aparecido algunos tratados contra el demonio o las brujas, como el del protestante Lambert Daneau en Ginebra en 1575, con el título latino de *De veneficis...,* pero todavía había que aguardar hasta el comienzo de la década de 1580 para ver surgir realmente una polémica enardecida, seguida de la producción de un mayor número de libelos o de volúmenes sobre el tema. Robert Mandrou ha podido consultar 345 títulos que circularon en Francia, especialmente durante este periodo, lo cual representa varios cientos de miles de ejemplares.[37]

Un francés abrió la danza diabólica: Jean Bodin, célebre humanista y jurista que publicó en París *La Démonomanie des sorciers,* en 1580. En esta obra especula sobre las motivaciones de uno de los más grandes espíritus de la época, como si el ejercicio del pensamiento y del conocimiento de todas las ciencias debiera impedirle la producción de semejante libelo. Éste era un verdadero anacronismo, pues la tolerancia no era más que una palabra vana en 1580, en medio de las Guerras de Religión, cuando el humanismo de la época había repudiado los ideales irenistas de Erasmo. Bodin era simplemente un representante de su época, intelectualmente convencido de lo que enunciaba, sin siquiera tener una verdadera experiencia práctica ni razones personales para actuar así. En un momento en que los procesos de este tipo eran muy raros en Francia —él jamás participó en uno—, se limitó a ayudar al

[35] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers en France au XVII^e siècle. Un analyse de psychologie historique*, París, Plon, 1968, pp. 126-128.

[36] Véase en el capítulo III hasta qué punto los conocimientos médicos abrieron el camino a un intenso temor al diablo.

[37] R. Mandrou, *op. cit.*, lista de títulos, pp. 25-59.

procurador real cuando enfrentaba algunos casos en los "Grands Jours" de Poitiers en 1567, y a plantear una pregunta pertinente durante un proceso en Ribemont, en 1578. Sus lecturas, complementadas por precisiones enviadas por amigos y relaciones, no le permitieron evocar más de media docena de procesos, todos situados en la mitad norte del reino, donde se llevó a cabo una docena de ejecuciones. Lo más sorprendente es que no desarrolló la tesis del *Malleus Maleficarum* a propósito de las mujeres en la brujería, aun cuando era bastante misógino y lo había demostrado ampliamente en su célebre ensayo *La République*, publicado entre 1576 y 1578. Probablemente, su objetivo principal era construir una legislación real entonces totalmente inexistente sobre este crimen excepcional, a fin de impedir a las poblaciones practicar la prueba de la inmersión del acusado con los pies y las manos atadas, para decretar la inocencia si el cuerpo se hundía —actitud calificada por él de parodia diabólica de la justicia, pues ésta debe permanecer sagrada—.[38]

La obra comprometía directamente a Jean Wier y a todos aquellos que escribían libros para intentar "salvar a las brujas por todos los medios: de tal modo que parece que Satanás los ha inspirado". Además, pertenecía mucho más al ámbito de la polémica intelectual que al de la realidad judicial. Bodin logró el fin buscado, pues obtuvo cierta gloria, si se juzga por las 10 ediciones francesas que se sucedieron desde 1580 hasta 1600, y por las traducciones, de las cuales se editaron una en latín en Basilea y otra en italiano en Venecia, en los años 1581 y 1589, respectivamente. Bodin planteaba argumentos médicos contra Jean Weir, que demostraban sus errores y sostenían la realidad de la copulación de las brujas con los demonios, evocando sus confesiones, "hasta decir que ellas encontraban su semen frío".[39]

A partir de 1580 se multiplicaron los tratados importantes contra las brujas. Teólogos y jueces rivalizaban en su erudición para afirmar la necesidad del exterminio de la secta demoniaca. Uno de los primeros que estuvo presente en las numerosas ejecuciones en esta parte de Alemania fue Pieter Binsfeld, que editó su obra en Tréveris en 1589. Entre los magistrados muy activos e igualmente tentados por el demonio de la escritura sobre el tema figuran Henry Boguet, Pierre de Lancre y Nicolas Rémy, respectivamente en el Franco Condado, en el País Vasco francés y en Lorena. El jesuita Martín del Río, teólogo y juez, publicó

[38] Véase la edición original de 1580, y Jean Bodin, *On the Demon-Mania of Witches*, trad. de Randy A. Scott e introducción de Jonathan L. Pearl, Toronto, Victoria University, 1995, pp. 99, 114, 132, 149, 177 y 202.

[39] R. Mandrou, *op. cit.*, pp. 129-133.

en 1599 su *Disquisitionum magicarum libri sex,* que fue uno de los más leídos y sirvió principalmente de referencia a los magistrados de los Países Bajos españoles comprometidos en una represión severa de la brujería, después de la publicación en 1592 de una ordenanza de Felipe II que promovía la represión.[40] El final del siglo XVI dio así la impresión de un desenfreno satánico sin precedentes, pues las hogueras de brujería ardían en casi toda Europa. Sin embargo, los historiadores saben que estas hogueras se concentraban particularmente en los márgenes de la gran zona de circulación que conducía de Italia septentrional hacia el Mar del Norte, con un desarrollo sin precedentes en la parte oeste del Sacro Imperio y algunas explosiones fulgurantes en Suiza, en los Países Bajos españoles, en Francia, arrastrada hasta la década de 1620 a una represión más feroz, y en Escocia. Los cargos que se imputaban a los acusados componían en lo sucesivo una teoría muy articulada, basada en el aquelarre demoniaco, con un acento cada vez mayor en las mujeres y la sexualidad contra natura que se les imputaba muy particularmente.

La marca del diablo

Todo hace pensar que la verdadera expansión de la teoría demonológica no se realizó en el mundo de las ideas, mal que le pese a Bodin, sino en el de la práctica. El flujo y reflujo del concepto estaba estrechamente relacionado con las acciones sobre el terreno. El universo del demonio tenía necesidad de ser encarnado, verificado, para producir miedos o angustia. Cuando los procesos eran poco numerosos o esporádicos, como en la mayor parte de los países de Europa antes de 1580, las ideas influyentes de los demonólogos no bastaban para desencadenar una verdadera obsesión, por ejemplo en Francia. Esto siguió siendo así durante la mayor parte de la cacería de brujas, porque los estados no eran pródigos en procesos judiciales. En Portugal, los elementos del aquelarre existían en la representación imaginaria, pero de una manera generalmente aislada, muy excepcionalmente articulada de una manera completa.[41] La pequeña cantidad de procedimientos en las jurisdicciones civiles, junto con la indiferencia de los jueces del Santo Oficio frente a las des-

[40] *Ibid.*, pp. 137-152. Completar su lista con J. B. Russel, *Mephistopheles, op. cit.*, p. 56, nota 51.

[41] F. Bethencourt, *O imaginário da magia. Feiticeiras, saludadores e nigromantes no século XVI,* Lisboa, Proyecto Universidad Abierta, 1987, p. 165; Laura de Mello e Souza, "Autour d'une ellipse: le sabbat dans le monde luso-brésilien de l'Ancien Régime", en Nicole Jacques-Chaquin y Maxime Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers, XV^e-XVIII^e siècles,* Grenoble, Jérôme Millon, 1993, pp. 335 y 342.

cripciones de las asambleas nocturnas de las brujas, explica que el mito del aquelarre jamás haya sido verdaderamente amplificado por la represión. En realidad, esta represión es el elemento clave para comprender la implantación del modelo en una región o país. Ella nutría a la demonología teórica, que, por el contrario, se debilitaba rápidamente si los casos concretos no se multiplicaban. Las pausas observadas en numerosos momentos destacan este fenómeno, como sucedió entre 1562 y 1580 en el ámbito renano muy acogedor de los fantasmas satánicos.

Los procesos de brujería daban lugar al tema de la demonología. Ellos demostraban la veracidad. Transformaban una teoría teológica compleja en una realidad observable. Encarnaban al demonio, fundamentalmente tan incognoscible como Dios, en el acusado, hombre o mujer. Y al hacer esto, trasladaban la lucha celestial entre el Bien y el Mal al corazón del hombre, abriendo el capítulo temible de la culpabilidad personal de cada uno. De esta manera el diablo pasaba del mundo externo al interno. Este proceso de interiorización se efectuaba seguramente con menos eficacia en las personas ordinarias, habituadas a imaginar al Maligno como un personaje real sobre el cual era posible tener una acción. Los procesos de brujería fueron una suerte de escena teatral para el aprendizaje de las nuevas normas: los culpables, designados como adversarios perfectos del buen cristiano, servían para polarizar la atención de sus parientes y vecinos sobre la necesidad ineluctable de prescindir de las tradiciones supersticiosas y comprometerse sobre la vía del arrepentimiento. La confesión del brujo se asociaba con el mito de una confesión individual propuesta como referencia única a las poblaciones, a fin de incitarlos a la introspección, al examen de conciencia sistemático, contra las trampas de un demonio tanto más peligroso cuando se consideraba que había usado subrepticiamente su cuerpo para poner en peligro su alma.

Ésta es la razón por la cual, en lo sucesivo, el acento demonológico se puso sobre el cuerpo y sobre el sexo. El aquelarre esconde un poco este simbolismo, comprensible para todos porque implica una dimensión que nadie puede ignorar. La imagen de las asambleas nocturnas, después de un vuelo en el aire, compone simplemente el decorado extraordinario que permite afirmar la anormalidad de las acciones de la bruja. Los autores de la época especulaban sobre este tema componiendo una imagen antitética de la misa cristiana. En este universo invertido, Satanás conducía la danza como un verdadero imitador de Dios. Pero lo importante está en otra parte. No en la distribución de los polvos o ungüentos maléficos que permitían a los jueces establecer la relación con los temores populares concernientes a los sortilegios, e incitar a contar

con detalle las anécdotas extraídas de las tradiciones locales a propósito de las tempestades, las enfermedades, las muertes de animales o de hombres. Tampoco en las actitudes heréticas de los adeptos al diablo, que evidentemente no podían hacer otra cosa que execrar los sacramentos y comportarse de manera impía. La verdadera fuerza central del mito reside en lo sucesivo en la definición de un cuerpo humano que se ha vuelto fundamentalmente maléfico, consagrado a una sexualidad contra natura. Las vías de introspección pasan por una culpabilidad en cuanto al uso del propio cuerpo y del propio sexo.

Como una caja de resonancia de las angustias culturales más profundas de la época, los procesos de brujería describen todo el horror resultante de la violación de los más grandes tabúes religiosos y morales. La demonología compone una síntesis articulada de las peores desviaciones. Si bien algunas, que se aplican a la fe propiamente dicha, retoman los rasgos clásicos atribuidos a numerosas herejías anteriores, como el asesinato ritual de niños, otras que conciernen a la sexualidad se definen de acuerdo con exigencias nuevas. No se trata de las orgías banales igualmente imputadas antes a muchos herejes, sino de infamias inauditas que mancillan sin remisión la envoltura corporal que Dios ha hecho a su imagen. El efecto de horror era mucho más seguro porque las justicias civiles, en diversos países, habían enfrentado en el curso del siglo XVI una serie de crímenes sexuales inaceptables. Las costumbres, a veces bastante libres, de fines del Medioevo, cedieron terreno frente a una moralización creciente. En lo sucesivo, el acto carnal fuera del matrimonio a veces dará lugar a multas. Los actos sexuales más graves, como la homosexualidad, el bestialismo, la sodomía, el incesto con un padre o una madre o entre hermanos, conducirán a la pena capital, a menudo en la hoguera, lo cual acrecentaba la relación con la herejía o la brujería. Las ejecuciones de este tipo se multiplicaron, por ejemplo en Francia y en los Países Bajos,[42] en el momento en que los procesos de brujería llegaron a ser más numerosos. Sin una relación directa aparente, los dos fenómenos procedían de un mismo impulso de culpabilización, que invitaba a cada uno a controlar la bestia que se escondía en él.[43]

A partir del segundo tercio del siglo XVI, cada proceso europeo de brujería conducido en una jurisdicción secular contemplaba a la vez los temas demonológicos eruditos y las creencias populares. Además de su función punitiva, las cazas de brujas servían para producir un discurso unificado sobre el tema, transformando las especificidades lo-

[42] R. Muchembled, *Le Temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus, XV^e-XVIII^e siècles,* París, A. Colin, 1992, pp. 139-145.

[43] Véase en el capítulo I la sección "El Maligno y la Bestia".

cales en elementos anecdóticos de una teoría satánica coordinada. Los acusados, los testigos y la comunidad invitada al espectáculo de la ejecución no eran las únicas personas en aprender esta vulgata satánica para difundirla después. Muchas de ellas ignoraban los detalles exactos antes de participar, como Bodin, en un procedimiento y de completar sus conocimientos en los manuales que ofrecían no solamente las nociones teóricas sino a menudo también consejos precisos. El *Discours exécrable des sorciers,* publicado en 1591 por Henry Boguet, gran juez de Saint-Claude, da a la vez ejemplos de procesos e instrucciones a su colega Daniel Romanet, abogado en el tribunal de Salins:

> *Artículo 5.* Hay quienes tienen la costumbre, cuando queman a una bruja, de impedirle que toque la tierra, pensando que de este modo será más fácil sacarle la verdad. Pero esta manera de actuar no me agrada, y pienso como Rémy (juez en Lorena) que es supersticiosa. Sprenger (uno de los autores del *Malleus Malificarum),* no obstante, la defiende, pero con tales argumentos que no hace falta refutarlos.
>
> *Artículo 6.* El mismo autor advirtió al juez que el brujo no le tocara la mano ni los brazos desnudos, o bien que no lo mirara primero (por temor al mal de ojo), a fin de que el brujo no lo corrompa de esta manera. Pero yo considero que ésta también es una superstición, puesto que ni la mano ni la mirada del brujo producen ese efecto.[44]

Los demonólogos no presentan una teoría perfectamente unificada y eso ha dado lugar a debates violentos entre ellos. Sin embargo, lo importante es que todos reconocen un marco común para el crimen de lesa majestad divina, el más grave en el mundo, que en lo sucesivo refleja la idea de brujería. En su opinión, tres elementos fundamentales son las manifestaciones precisas de una pertenencia a la secta demoniaca secreta: el pacto con Satanás, la participación en el aquelarre y la práctica de maleficios. Estos tres conceptos amalgaman diferentes estratos culturales y temporales. Los maleficios traducen una infinidad de creencias antiguas sobre la eficacia de la magia y los poderes de ciertos seres humanos. El aquelarre ha sido lentamente inventado por los demonólogos a partir del siglo XV. En cuanto al pacto, es la producción más reciente de la imaginación erudita. Al abarcar todas las viejas creencias populares difusas y las imágenes relacionadas con la alquimia o la astrología de los magos instruidos del Renacimiento, la demonología erudita se concentra en una nueva visión de las relaciones del hombre con

[44] H. Boguet, *Discours exécrable des sorciers,* texto adaptado por Philippe Huvet, con una introducción de Nicole Jacques-Chaquin, París, Le Sycomore, 1980, p. 174.

Mefistófeles; como Fausto, la bruja inaugura una relación personal muy física con el diablo. En su doble dimensión literaria y criminal, el mito del pacto demoniaco invadió la representación imaginaria occidental. En otras palabras, los autores de los tratados de demonología imaginaban que las brujas habían elegido deliberadamente la condenación eterna, como el doctor Fausto, para gozar de los bienes de este mundo.

Los casos de brujería revelan que los jueces cultivados en la demonología pretendían leer el universo en términos de culpa personal, de elección ante el pecado. Y se lo inculcaban a los acusados y testigos, como los sermones de la época lo enseñaban a las multitudes. El conjunto del proceso constituye pues un enfrentamiento militante, durante el cual los hombres del saber escrito tienden una red unificadora sobre las creencias populares. Ellos sitúan al demonio en las entrañas de la bruja, a fin de hacerle tomar conciencia de su responsabilidad abrumadora. Para ellos, el interés principal se desplaza del espectáculo del cuerpo embrujado a su funcionamiento diabólico confirmado por elementos concretos. Las reticencias de Boguet frente a las costumbres populares de la búsqueda de pruebas se explican en este contexto. En su opinión, lo importante no es que el sospechoso sea más ligero que lo ordinario o que hechice por contacto físico o visual, pues estas son "supersticiones". Lo esencial reside en la mutación interna, oculta, de una envoltura carnal en lo sucesivo consagrada al Mal. Para demostrarlo, los jueces se basan en la marca y en la sexualidad pervertida del acusado.

La comparación de los interrogatorios de las supuestas brujas y las declaraciones de los testigos contra ellas permiten observar diferencias radicales. Los segundos no evocan el aquelarre, ni siquiera la figura precisa del diablo, sino que se dedican obstinadamente a contar historias muy concretas de desgracias, de enfermedades y de muertes, afirmando que ellas provienen de los maleficios lanzados por la acusada. Teniendo en cuenta estos alegatos, los magistrados añaden preguntas que conciernen a la ortodoxia de la compareciente y a sus relaciones sexuales con el demonio. También procuran buscar la marca satánica en el cuerpo de la involucrada. En Lorena, Chrétienne, hija de Jean Parmentier, de 23 años de edad, hace las siguientes declaraciones durante su proceso, en 1624:

A propósito del diablo:

—Dice que es un gran hombre negro, que ella supone que es el espíritu maligno, vestido de negro con un puñal sobre la espalda y un penacho negro en su sombrero.

—¿Cuánto tiempo hace que le ha hecho la susodicha marca?

—Dice que puede haber sido hace cuatro años, y que eso la hizo sentirse enferma durante dos días enteros.

—¿En qué lugar el llamado Taupin [su diablo] se le apareció?

—Dice que fue en el aquelarre [...]

—El llamado Taupin la habría conocido [carnalmente], ¿cuántas veces y en qué lugar?

—Dice que él la conoció una sola vez en un lugar descampado de Champaignes, cerca de Thillot mientras [ella] permanecía fuera de la vivienda de Nicolas Godel *el Joven,* y que le causó un gran daño, sintiendo un gran frío y grandes dolores, como si le hubiera puesto espinas entre las piernas, de tal suerte que estuvo enferma quince días.

—Además, dice que se siente muy pesarosa [desconsolada] por haber ofendido a Dios como lo ha hecho, no pidiendo otra cosa que hacer sus penitencias y morir.[45]

La marca, las relaciones sexuales con el demonio y el sentido de culpabilidad van aquí a la par bajo las miradas de los jueces. La relación así establecida define como el peor pecado imaginable el de entregar su cuerpo, al mismo tiempo que su alma, al demonio. El fenómeno es de importancia crucial, pues hace concreta la acusación de brujería denunciada en lo sucesivo por todas las autoridades. La marca se convierte en un elemento primordial de la construcción demonológica. Si bien es posible encontrar otros ejemplos en el siglo XV, como el de los valdenses de Arrás en 1460, este elemento sólo se impone realmente durante las grandes cacerías de brujas de los siglos XVI y XVII. La marca dejada por la garra del diablo en cualquier lugar del cuerpo —más bien a la izquierda, ya que este es su costado preferido, a menudo oculta en las "partes pudorosas", incluso en el ojo del brujo— ofrecía la prueba del pacto concluido con Satanás. O más bien la semiprueba, en términos judiciales, pues su descubrimiento no bastaba para decretar la pena de muerte y sólo autorizaba a los magistrados a redoblar el esfuerzo y utilizar la tortura en caso de obstinación por parte del acusado. La búsqueda del estigma maléfico se efectuaba sobre un cuerpo desnudo, completamente afeitado bajo el control de un cirujano. Una vez desviada la atención del interesado, se pinchaban los lugares sospechosos con largas agujas. En caso de no observarse una expresión de dolor ni derrame de sangre, se afirmaba la existencia de una o varias marcas diabólicas. La técnica se propagó rápidamente entre las poblaciones, que recurrían a "pinchadores" para verificar sus sospechas a propósito de un vecino. En 1601, Aldegonde de Rue, una campesina de Cambresis, de 70 años, se

[45] Texto editado por Robin Briggs, "Le sabbat de sorciers en Lorraine", en N. Jacques-Chaquin y M. Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers*, *op. cit.*, pp. 169-172.

presentó en Rocroi, en las Ardenas, una ciudad a una jornada de distancia de Bazuel, su aldea, para someterse voluntariamente a la búsqueda de la marca por el verdugo del lugar, famoso por su talento en la materia. El verdugo, a quien llamaban maestro Jean Minart, presentó un informe a los magistrados de Bazuel, afirmando haber encontrado una anomalía en el hombro izquierdo de la mujer, compuesta de cinco puntos pequeños, parecidos a los "que el enemigo del género humano deja como marca la primera vez que copula con las susodichas brujas". Luego agregó haber descubierto la misma marca sobre el cuerpo de 274 personas después de ser ejecutadas por brujería. Menos de seis semanas más tarde, se levantó la hoguera de Aldegonde en Bazuel.[46] En 1671, el consejo del rey de Francia debió intervenir para poner fin a un movimiento de caza de brujas en Bearn. Un joven había denunciado a más de 6 000 personas que habitaban una treintena de comunidades, y pretendía ser capaz de reconocer a los adeptos del diablo por una especie de máscara invisible, salvo para él, que ellos tenían sobre el rostro, o también por una marca blanca en su ojo izquierdo.[47]

La marca del demonio puede ser interpretada como un símbolo de exclusión de la sociedad, en una época en que los marginales y los criminales a menudo eran estigmatizados por un signo infamante, como la oreja cortada o la marca indeleble impresa con un hierro candente en la piel de los ladrones. Además, esto permite concentrar en torno a un tema único una multitud de creencias y prácticas populares dispersas, a propósito de las marcas de nacimiento.[48] Sin embargo, estas explicaciones no dan cuenta de toda la riqueza del concepto. Incorporada en las definiciones del pacto con Satanás y del aquelarre, la marca transforma el mito demonológico en una certidumbre física experimentada por todos: por la bruja, pero también por el juez, por el "pinchador" y por el público de la ejecución. Algunos acusados incluso vacilaron al enterarse del descubrimiento del estigma cuando hasta ese momento se declaraban inocentes. De manera más general, los teóricos no podían dudar de la realidad de los crímenes imputados a los acusados a partir del momento en que ellos admitían que el demonio no era otra cosa que un espíritu del mal, puesto que marcaba a las brujas y tenía relaciones sexuales con ellas. Por lo tanto, el aquelarre no era un sueño producido por Satanás, sino una asamblea donde los cuerpos realmente se abrazaban.

[46] R. Muchembled, *La Sorcière au village*, *op. cit.*, pp. 128-131.

[47] R. Mandrou, *Possession et Sorcellerie au XVII^e siècle. Textes inédits*, París, Hachette, 1997, reed., pp. 231-244.

[48] F. Delpech, "La 'marque' des sorcières. Logique(s) de la stigmatisation diabolique", en N. Jacques-Chaquin y M. Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers*, *op. cit.*, pp. 347-368.

No obstante, las contradicciones intelectuales que subsistían sobre temas tan espinosos eran superadas por la invención de un cuerpo demoniaco. A los ojos de los jueces, la marca servía tanto para afirmar la presencia física del diablo como para demostrar la culpabilidad de los prisioneros.

Esto también incluía precisiones acerca de los actos sexuales cometidos con los demonios. Hablar de un desenfreno erótico de los magistrados, incluso de perversidad, no agota la interpretación, aun cuando parezca evidente que las infamias relatadas y los cuerpos desnudos —sobre los cuales se buscaba la marca— pudieran incitar al voyeurismo. La dimensión sexual jugaba en realidad un rol muy importante en la lógica del proceso. Los acoplamientos diabólicos jamás se evocaban con los testigos, sino únicamente durante el diálogo con el acusado, bajo la forma de preguntas, a menudo precisas, que daban lugar ya fuera a la negación, al mutismo o a afirmaciones estereotipadas. El testimonio sexual constituía a menudo el momento crucial del procedimiento, el fin de la resistencia, la aceptación de la culpabilidad. En el ducado de Lorena, en 1624, Chrétienne Parmentier describió una relación sexual dolorosa, que la dejó enferma mucho tiempo, con una sensación de frío. Otras acusadas precisaron que el sexo del diablo era frío, anormalmente grueso, que les hacía daño y les desgarraba la carne como si estuviera provisto de espinas, y que su semen era igualmente frío. Las nociones antiguas se refieren al cuerpo helado como a la muerte, pero abundan las precisiones sobre la copulación dolorosa con el diablo, aunque algunas brujas declaran haber experimentado placer.

Se podría intentar encontrar una lógica simple a estas cosas. ¿No se trataría de puras transposiciones un poco delirantes de una sexualidad común? ¿Acaso Chrétienne no contaba una desfloración por un hombre, agregándole imágenes conocidas por todos sobre la frialdad del diablo? Esto sería olvidar que el elemento vivido podía servir de fundamento a la respuesta de una acusada, que adquiría todo su sentido en el contexto de la execración de Satanás y de la búsqueda de pruebas para castigar a sus cómplices. La sexología demoniaca era puramente erudita, pues las creencias populares acerca de las relaciones sexuales entre los humanos y los personajes sobrenaturales no ponían en modo alguno el acento en el dolor; la historia de Mélusine lo demuestra. Ella era portadora de un mensaje, de una explicación lógica de los espíritus que lo habían producido. Enunciaba una prohibición, dramatizándola al máximo para alejar a aquellas personas que se sintieran tentadas a transgredirla.

Definir el horror que inspiraba a todo cristiano la idea de las relacio-

nes contra natura entre mujeres u hombres y los demonios íncubos o súcubos era aparentemente la razón de la insistencia sobre el tema. En un nivel más profundo, estas imágenes fuertes definían los tabúes infranqueables en materia sexual. Durante el aquelarre, se inducía a los asistentes a acoplarse sin moderación, sin tener en cuenta los lazos de parentesco más sagrados, entregándose a la sodomía y a la práctica de posiciones anormales. Además, los hijos de las brujas se sacrificaban al diablo, para servir al canibalismo del aquelarre o a la elaboración de polvos y ungüentos maléficos. Si se le invierte, esta representación imaginaria remite a los lazos sagrados del matrimonio establecido para procrear y no para encontrar placer durante las relaciones sexuales, así como a las prohibiciones enunciadas por los confesores, a propósito de la masturbación, de las posiciones donde la mujer domina al hombre y de las prácticas contraceptivas, sin olvidar el acto contra natura por excelencia: la sodomía, castigada con la muerte. Si se ahonda un poco más, se descubre que las representaciones visuales del aquelarre se multiplicaron a partir de la década de 1570, de un modo cada vez más aterrador, con un decorado de animales maléficos, huesos, cráneos y escenas que llenan de horror, como ocurrió en la casa de Jacques de Gheyn II al comienzo del siglo XVII, donde se practicaba el destripamiento de cadáveres, la cocción de partes del cuerpo y la succión de sangre humana.[49] Como en los tratados de demonología y en los procesos de la época, la insistencia en el cuerpo diabólico de la bruja y en su sexualidad totalmente pervertida expresa la idea de que ella tiene el poder de destruir, más allá de todo lo imaginable, puesto que la copulación satánica no crea monstruos sino que prohíbe simplemente la vida.

El conjunto complejo constituido por los textos teóricos, los procedimientos judiciales y las representaciones visuales relativas a la caza de brujas genera un temor creciente en el núcleo de la representación imaginaria de las élites, que tratan de compartir con las poblaciones en ocasión de los procesos muy rituales y codificados que se estaban multiplicando. Este miedo asocia los fantasmas de la muerte con el diablo y con la sexualidad femenina. Los demonólogos y artistas del Sacro Imperio o de los Países Bajos ya habían comenzado a explotar la vena a finales del siglo XV y comienzos del XVI, porque ella se expresaba con fuerza en las ciudades de esta región.[50] El propósito de la construcción del mito del aquelarre, centrado en lo sucesivo en un cuerpo diabólico

[49] Ch. Zika, "Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme: représentations visuelles des assemblées de sorcières au XVI^e siècle", en N. Jacques-Chaquin y M. Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers*, *op. cit.*, pp. 391, 395 y 399.

[50] *Ibid.*, p. 413.

marcado y en sus relaciones carnales con el demonio, ofrecía una ecuación implícita entre el sentimiento de la muerte y las pulsiones físicas devoradoras de la mujer. Más allá de la bruja, se perfilaba la vieja arpía, terriblemente peligrosa porque la edad y la viudez agravaban este carácter destructor. Al establecer un punto límite, un tabú puramente mítico, los procesos también establecían entre ellos cadenas inmensas de símbolos, acerca de la identidad respectiva de las dos partes del género humano. En la representación imaginaria occidental, el sexo y la muerte habían comenzado a entrelazarse muy estrechamente. La demonología aplicada a los procesos expresaba la necesidad imperiosa de controlar una lubricidad femenina aterradora,[51] pues las brujas no eran las únicas de su sexo que tenían el diablo en el cuerpo. El proceso de civilización de las costumbres propio de Occidente[52] había comenzado en diversos sectores del saber y de las prácticas sociales, imprimiéndoles ritmos diferentes. Si Satanás había llegado a ser tan real, tan inquietante para las élites, era porque el mundo de los conocimientos cambiaba rápidamente. La visión del animal había cambiado, haciendo temer a la bestia que se sentía latir en el fuero interno. Los poderes religiosos y civiles definían con más precisión una sexualidad considerada peligrosa. El cuerpo ya no se percibía de la misma manera que antes.

[51] L. Roper, *Œdipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994, pp. 25 y 153.
[52] N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, *op. cit.*

III. EL DIABLO EN EL CUERPO

PREPARADA MUCHO TIEMPO ANTES por una mutación de las representaciones del diablo, la caza de brujas de los siglos XVI y XVII se basaba igualmente en una percepción erudita del cuerpo que ignoraba la noción de lo imposible. Los intelectuales de esa época consideraban el universo de una manera fundamentalmente diferente de la nuestra. Asombrarse de ver al humanista Jean Bodin preparar los argumentos de una cohorte de jueces perseguidores sería cometer el peor pecado para el historiador, el del anacronismo. En este sentido, el autor de *La République* estaba en perfecta armonía con las prácticas despiadadas que erigían las hogueras. Estas últimas, a su vez, se inspiraban en una ciencia que afirmaba la presencia diabólica y catalogaba sus múltiples manifestaciones. En el siglo XX hemos abandonado la idea de que la ciencia, la cultura, la teología y todo el resto del saber humano producen un cuadro único de interpretación del universo. Nuestros conocimientos explícitos, nuestras especialidades a menudo celosamente cerradas, nos impiden admitir que Bodin hablaba el mismo idioma en todas sus obras, ya estuvieran consagradas a la moneda, a la teoría política, a la religión o a la caza de brujas. Sus contemporáneos más eminentes tenían la misma actitud. Ninguna barrera separaba la medicina de la religión, la ciencia de la fe.

Una historia del diablo no sería completa sin un estudio del cuerpo y de sus representaciones. No un simple catálogo de las "supersticiones" al respecto, sino una consideración profunda de los conceptos médicos en la época de Vesalio, de Ambroise Paré o de los Diafoirus, padre e hijo, evocados por Molière. Se observa una extraordinaria imbricación de conceptos eruditos y populares. Los sabios más célebres no eran en modo alguno los menos "supersticiosos" a los ojos de un observador que en el siglo XX definiera estas actitudes en relación con las suyas propias. Sin embargo, si el diablo hoy nos parece poco presente, poco amenazante, es porque concebimos el funcionamiento de nuestro cuerpo sobre la base de un modelo racionalizado, sin ninguna duda sobre las fronteras de lo imposible. En el siglo XVI la creencia formaba parte de la opinión científica. Un hecho más importante aún es que el retorno a las fuentes antiguas, generalmente considerado como un progreso del espíritu humano en la era del Renacimiento, produjo una reflexión médica sobre

la enfermedad como mal contagioso, abriendo la puerta a un mayor temor de invasión demoniaca.

La medicina indujo a una reflexión más amplia sobre la representación imaginaria colectiva. ¿Acaso en los tiempos de Rabelais, médico y narrador, se asiste a un retroceso acelerado de las ideas optimistas sobre el cuerpo? ¿Las funciones naturales y la sexualidad ingresan rápidamente al dominio de lo prohibido, bajo el efecto de la moralización surgida del conflicto de las iglesias rivales? La oposición entre la picardía medieval en este dominio y la triste represión de los tiempos modernos parece un poco forzada. Los cambios ocurren en un campo más amplio, bajo la forma de un lento impulso cultural dirigido a enseñar cómo domesticar mejor al propio cuerpo. La interiorización religiosa se acompaña de una redefinición del lugar de los sentidos en la existencia, según la cual la vista se refiere cada vez más a lo divino, mientras que el olfato adquiere un carácter considerablemente diabólico. El pensamiento y las prácticas siguen una lógica circular, pues el ejercicio de los sentidos y su dominio sobre la persona son, a la vez, ideales sociales, fenómenos morales generadores de actitudes de piedad, centros de interés para los médicos y razones para castigar a los que se apartan de las normas. Europa conoce entonces una lenta transición del pensamiento mágico generalizado a una visión racionalizada encarnada por Descartes y por Newton. El *motivo,* a la manera occidental, emerge poco a poco de un océano de contradicciones.

El cuerpo mágico

El cuerpo humano se consideraba como una envoltura que contenía los humores cuyo equilibrio determinaba la salud. El hombre era por naturaleza caliente y seco, la mujer fría y húmeda, con diferentes combinaciones para dar los tipos variados. Por ejemplo, se consideraba que una mujer de características masculinas estaba más alejada que otra de su humedad constitutiva, pues se le creía más caliente y más seca que lo normal. Por lo tanto, los remedios tenían por objetivo restablecer el equilibrio de los humores internos. El diagnóstico se podía efectuar sin una observación directa, enviando la orina del enfermo a un "doctor" que definía un tratamiento adecuado. La medicina evacuativa, tan cara a Molière, existía desde varios siglos antes que él. En efecto, era necesario purgar los excesos de humores mediante la sangría o las lavativas, o incluso reforzar las características naturales del paciente a través de regímenes alimenticios bien escogidos.

Un libro de recetas escrito en francés, aparentemente entre las fiestas de la Candelaria y de San Juan en 1358, daba las instrucciones para cada mes del año.[1] En él se desaconsejaba la sangría en enero; se recomendaba beber vino en ayunas y consumir salvia, sal, jenjibre, así como "especias fuertes".

> En marzo hay que beber cosas dulces así como se debe evitar comer carnes que hagan exonerar el vientre. En abril se recomiendan las sangrías y la carne fresca. En mayo no es conveniente consumir platos ni bebidas calientes, hay que bañarse a menudo y tomar sopas frías de todas las verduras. En junio se debe beber agua fría en ayunas y por la tarde comer lechugas al vinagre, pero la mujer debe abstenerse, pues en ese mes los humores descienden del cerebro.

Tampoco hay que hacer sangrías en julio, agosto ni septiembre, salvo en septiembre si es necesario, a condición de extraer poca sangre; en este mes son sanos todos los tipos de alimentos, consumidos con moderación. En octubre se hace la purga: es bueno comer uvas en ayunas y beber un poco de "mosto o leche de cabra para limpiar el estómago". En noviembre como en diciembre "hacen bien las sangrías", pues los humores se prestan a ello, pero es mejor no bañarse, y se puede consumir canela o hisopo.

De enero a marzo es necesario conservar los fluidos corporales sin sangrías y evitar los alimentos evacuantes. La primavera anuncia la época de las sangrías y de una renovación corporal practicada mediante los baños, la alimentación y la abstinencia sexual. En síntesis, aquí aparece la noción del calentamiento excesivo, del aumento del vigor, cuyos excesos es necesario combatir. La alusión a las mujeres implica que las recetas conciernen principalmente al cuerpo caliente y seco del hombre. ¿Salvo quizá la mención de las bebidas y comidas calientes de mayo? Éste era el mes del galanteo amoroso, antes de ser consagrado a la Virgen por la Contrarreforma, lo cual, en lo sucesivo, llevó a considerarlo poco propicio para las nupcias. El verano era un momento en que la sangre debía permanecer en el cuerpo, sin duda para responder a las necesidades físicas intensas del periodo de las cosechas, pero quizá también porque la salud parecía tener menos necesidad de intervenciones médicas. El otoño inaugura un segundo ciclo purgativo anual para limpiar el estómago y equilibrar los humores mediante las sangrías; la prohibición de los baños indica que el exceso de enfriamiento no es re-

[1] Biblioteca Municipal de Lille, manuscrito 366 (núm. 116 del catálogo Rigaux), a propósito de las recetas citadas.

comendable en noviembre y diciembre, los meses en que el tiempo se torna cada vez más fresco.

Estos conceptos, que un lector del siglo XXI se vería tentado a considerar puramente populares, en el siglo XVI formaban la teoría de la medicina más erudita. Las dificultades enfrentadas por aquellos que deseaban desarrollar investigaciones anatómicas no sólo incluían la oposición de la Iglesia, sino también los problemas técnicos planteados por la disección, el inmenso respeto por el saber antiguo y "la orientación de la medicina hacia una fisiología y patología de los humores".[2] Aun así, esto no se debería atribuir al inmovilismo de la ciencia médica. El retorno a las fuentes antiguas operado bajo la poderosa influencia del humanismo dio lugar, durante mucho tiempo, a un modelo teórico de la enfermedad heredado de Galeno. Sin embargo, los cambios de mentalidad y las nuevas actitudes religiosas afectaron intensamente la "visión de la enfermedad". Los innovadores como Jean Fernel (1497-1588), padre de la "fisiología" y de la "patología", no eran por eso menos profundamente de su tiempo. Fernel seguía siendo un fiel adepto del humoralismo clásico. Sin embargo, las razones que explicaban el conjunto se modificaron para todos los médicos. Se descubrieron nuevas enfermedades, principalmente aquellas que hoy llamamos infecciosas, como la sífilis, la gripe o la tos ferina. Para explicar la aparición de estos nuevos flagelos, que azotaban en particular la América recientemente descubierta, el pensamiento médico debió apelar a nociones reprobadas o, en todo caso, poco admitidas en la antigüedad: el contagio y la influencia astral.[3] Si bien la segunda remitía sobre todo a las teorías vitalistas e incluso místicas de Paracelso, afectó de manera mucho más amplia el mundo científico a través de la idea según la cual "el hombre es una suerte de reflejo del mundo: el microcosmos (el cuerpo) está relacionado con el macrocosmos (el universo) por analogías estructurales omnipresentes". Compartida por los poetas y los hombres de letras, esta teoría, aunque poco novedosa, adquirió una influencia creciente y dejó en la imaginación popular occidental una huella fulgurante hasta nuestros días. En cuanto al principio del contagio, en mi opinión, es el vector principal de una visión mágica del cuerpo, cuyo aspecto sombrío fue el de contribuir a ratificar las tesis demonológicas y desencadenar las cazas masivas de brujas. El nexo entre estos fenómenos, como se verá más adelante, surge de la percepción de los efectos de la enfermedad en las causas de la epidemia, donde el diablo juega su rol en la producción de los "vapo-

[2] M. D. Grmek (coord.), *Histoire de la pensée médicale en Occident;* t. 2, *De la Renaissance aux Lumières*, París, Seuil, 1997, p. 8.

[3] *Ibid.*, pp. 157-163, para una excelente actualización sobre estos temas.

res" de la peste y en la transformación de la envoltura carnal de las brujas también considerada contagiosa. La secta diabólica adquirió un nuevo sentido por su poder de contaminación, en un momento en que la idea en cuestión atormentaba tanto a los médicos como a sus clientes.

Alejada de la medicina científica griega, la noción de infección contagiosa procede de una lectura mágica del mundo: un estigma peligroso para la salud y capaz de transmitirse a través de las enfermedades, de los objetos, de las fuerzas invisibles y del aire... Este estigma fundamenta el principio del "tabú", y se combate por medio de rituales prohibidos en sociedades no europeas estudiadas por los etnólogos. De esta manera, los médicos procuraban definir las enfermedades contagiosas, evocando un factor compartido en la misma época por una gran cantidad de personas infectadas. La doctrina en boga en la segunda mitad del siglo XVI fue la de abandonar la explicación de la transmisión de una sustancia, el *contagio,* de un hombre a otro, a favor de la teoría del *miasma,* relativa a la impureza del aire respirado. Un médico italiano, Girolamo Fracastoro, fue quien desarrolló esta última teoría en un tratado publicado en 1546, *De contagione et contagiosis morbis et curatione.* En él describía diversas enfermedades "pestilentes", entre ellas el tifus exantemático, la sífilis, la viruela, la lepra y la rabia. Para él, todas estas enfermedades provenían de fermentaciones locales de los humores corporales bajo la influencia de un factor externo. Este veneno particular poseía las características de un ser viviente, invisible al ojo humano, capaz de reproducirse para multiplicarse. Nacidos a veces por generación espontánea a partir de los humores corrompidos de alguien, estos "gérmenes primordiales" *(seminaria prima)* se transmiten por contacto directo o por intermedio de objetos contaminados, pero también son transportados por el aire. Son atraídos por los humores a causa de la "afinidad" que relaciona al hombre con el conjunto de la creación divina.

Todo está en una interrelación. El microcosmos del cuerpo humano está relacionado con el macrocosmos universal. La infección adquiere entonces un sentido en la cadena de explicación de esta visión "mágica" pero científica de la época. "Las ideas de contaminación moral, de pecado original, de culpabilidad patógena y de castigo divino la acompañan ya sea abiertamente, ya sea de manera subrepticia", concluyó con razón Mirko D. Grmek. El paralelo establecido entre el interior del cuerpo humano enfermo y los movimientos de los astros también dio lugar a la invención del término *influenza,* para designar esta influencia de los planetas en las epidemias de gripe del siglo XVI. La moda actual de

los horóscopos, a fines del segundo milenio, estriba en un fenómeno de la fe que se origina en una concepción semejante de la vida, hoy desvinculada, al parecer, de la ciencia y de la medicina...

A la espera de la definición en el siglo XVII de un nuevo modelo de explicación de la enfermedad por medio de la química o de la física, la idea del contagio abrió un espacio de reflexión a los espíritus cultivados, angustiados ante la proliferación de los peligros y del satanismo. La concordancia con las grandes cazas de brujas es evidente. Los elementos de una cultura del cuerpo agredida por fuerzas morbosas invisibles podían ser trasladados al mito del aquelarre. Éste, a su vez, daba un sentido al misterio de la enfermedad. El tabú fantasmal proyectado de esta manera en la figura de Satanás provenía del temor al aire, entonces infectado de epidemias. Más adelante se verá que el demonio se encontraba directamente relacionado con las pestes y con los olores repugnantes. Mientras tanto, es necesario precisar lo que el conocimiento médico aportó al tema del cuerpo.

El cuerpo femenino

El hecho de que la mujer pudiera ser demoniaca no sólo era una profesión de fe teológica o moral de la época. El Renacimiento había ofrecido a las damas bien nacidas, las que podían ingresar en la abadía de Thélème descrita por Rabelais, un lugar insigne. El neoplatonismo florentino las había rodeado de una aureola sin igual bajo el pincel de Botticelli. Ronsard lo evocaba deshojando la rosa para Cassandra Salviati, como Agrippa d'Aubigné en *Le Printemps* de su juventud, en 1572, cuando admiraba también a una Salviati, Diana, sobrina de la precedente. Pero en seguida se entabló una polémica sobre este tema que, desde el segundo tercio del siglo, hizo furor en los medios literarios franceses e impulsó a Rabelais a enfrascarse desde 1546 en el *Tiers Livre*, donde se debate la cuestión del matrimonio y de los "cuernos", que se consideraban íntimamente ligados con el primero. La primavera de las mujeres no había durado mucho tiempo y además no había interesado más que a algunas pocas damas privilegiadas. La cultura occidental retomaba obstinadamente su camino. Las bellezas desnudas debieron desaparecer para cubrir pronto cada palmo de su carne pecadora bajo las pesadas prendas oscuras a la moda española, que había llegado a ser predominante en las élites sociales de toda Europa. En la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del siguiente, se invitó con insistencia a las damas a cubrir esos senos que la moda les había dejado mostrar y a re-

asumir su condición, con la real excepción de Isabel I de Inglaterra. En el mundo protestante también se planteó con una gran agudeza el problema del poder de los hombres sobre las mujeres, a tal punto que en la caza de brujas y en la práctica de los exorcismos en Alemania se pueden apreciar los efectos de introducir una visión muy contrastada de los cuerpos masculino y femenino, donde entra en juego el poder y el saber.[4]

En todos los sectores del conocimiento o de la vida social se operó una redefinición de la naturaleza femenina. La medicina, el derecho, la propaganda visual difundida por las estampas y las pinturas, para limitarse a algunos sectores, reafirmaron la idea de una vigilancia indispensable para controlar a un ser imperfecto, profundamente inquietante.[5] Los médicos veían en la mujer una criatura inacabada, un macho incompleto, de donde venía su fragilidad y su inconstancia. Irritable, desvergonzada, mentirosa, supersticiosa y lúbrica por naturaleza, según numerosos autores, no se movía más que por los impulsos de su matriz, de donde procedían todas sus enfermedades, sobre todo su histeria. La mujer-útero llevaba en sí a la vez el poder de la vida y el poder de la muerte.[6] Las estampas traducían bien la "desazón silenciosa", la "desconfianza insidiosa" de los hombres por su causa. Medios culturales de difusión masiva, de los cuales se han podido analizar 6 000 ejemplares desde la década de 1490 hasta 1620, las estampas estaban dirigidas esencialmente a los ciudadanos de todos los estratos sociales. La visión de la feminidad así desarrollada mezclaba inextricablemente las teorías eruditas producidas por la teología, la medicina y el derecho con los prejuicios populares más corrientes. Entre los temas religiosos tratados, que representan las tres cuartas partes de la muestra, predomina la idea del pecado. La mujer lo practicaba sin vergüenza, en primer lugar el de la lujuria, el más frecuentemente cometido, luego la envidia, la vanidad, la pereza y, finalmente, el orgullo. La tienda de modas, atendida por un vendedor cuya apariencia trivial esconde a un demonio tentador, frente a una presa femenina, traduce este sistema de pensamiento producido para los hombres por sus semejantes, a fin de prevenirlos contra las trampas femeninas, directamente inspiradas por Satanás.[7]

[4] L. Roper, *op. cit.*, pp. 119 y 191-193.

[5] É. Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, París, Champion, 1993; S. F. Matthews Grieco, *Ange ou Diablesse? La représentation de la femme au XVIe siècle*, París, Flammarion, 1991; R. Muchembled, *Culture et Société en France du début du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, París, SEDES, 1995, pp. 162-184.

[6] É. Berriot-Salvadore, *op. cit.*, pp. 199-200.

[7] S. F. Matthews Grieco, *op. cit.*

En el universo en blanco y negro de los eruditos, la naturaleza femenina pertenecía al costado sombrío de la obra del Creador, más próxima al diablo que la naturaleza del hombre, inspirada por Dios. No es posible comprender las descripciones médicas sin referirse a esta división explicativa. En términos históricos, fundamentaba la superioridad masculina y explicaba la sujeción exigida a las mujeres en el conjunto de la sociedad. Pero los contemporáneos no habrían admitido esta idea. Para ellos, la mujer era inferior por naturaleza, es decir, por voluntad divina. Ésa era la opinión del médico Levinus Lemnius, nacido en 1505 en Zierikzee, Zelanda (Países Bajos), y muerto en 1568. Contemporáneo de Cardano y de Paracelso, mayores que él, de Andreas Vesalio, a quien conoció, y de Jean Wier, los dos nacidos una década después que él, hizo una carrera modesta en su ciudad natal después de haber estudiado en Gand y en la Universidad de Lovaina, en el espacio cultural donde brillaba el gran humanista Erasmo. Erudito típico de su época y humanista cristiano, ofrece una visión de la medicina bastante común en Europa. Sus obras, a menudo reeditadas y traducidas hasta mediados del siglo XVII, tuvieron una gran influencia en la república de las letras, pero Lemnius era a la vez un hombre del Medioevo y un personaje del Renacimiento. La visión mágica heredada del pasado medieval le inspiraba una creencia en las virtudes de la astrología, de la adivinación y de la alquimia, así como una reticencia a practicar sangrías en los pacientes durante ciertas conjunciones de los astros. Por otro lado, era un seguidor apasionado de las ideas de Hipócrates y de Galeno, como los mejores eruditos de su época.[8] En su libro *Les Occultes Merveilles et Secretz de Nature,* editado en 1574 en París, ofrecía una visión general de su arte que compartían numerosos facultativos europeos y que interesaba a un público más amplio. La primera edición latina del texto databa de 1559, seguida de una traducción italiana en 1560 y una primera versión francesa, en 1566, impresa en Lyon con el título *Les Secrets miracles de nature*, y más tarde de una edición alemana, en 1569. En vida del autor circularon miles de ejemplares de su obra en Europa, y el éxito no se detuvo *a posteriori,* si se juzga por la rápida sucesión de las reediciones: cuatro reediciones italianas salieron de las imprentas antes de 1570, otras tantas francesas hasta 1575 y tres alemanas antes de 1580. Se registran muchas otras, incluso latinas e inglesas, hasta mediados del siglo XVII.[9]

[8] C. Maaijo Van Hoorn, *Levinus Lemnius, 1505-1568. Zestiende-eeuws Zeeuws geneesheer*, Kloosterzande, J. Duerinck-Krachten (1978) (tesis de doctorado en medicina, V. U. Amsterdam).

[9] Edición consultada: L. Lemnius, *Les Occultes Merveilles et Secretz de Nature*, París,

Muchas observaciones de Lemnius se insertan sin dificultad en el inmenso abanico de las creencias llamadas, a menudo sin razón, populares. Lemnius temía los números correspondientes a los años nefastos de la existencia, el siete, el nueve, y más aún el 63, cifra resultante de la multiplicación de las dos primeras. Murió precisamente a esa edad, pero se ignora si el temor jugó un papel importante al respecto. Interesado en todo, analizaba minuciosamente los consejos o las simples explicaciones. Creía en la vieja idea, puesta en práctica por los jueces medievales, según la cual un cadáver podía sangrar en presencia de su asesino. Experto en botánica, aconsejaba plantar ajo cerca de los rosales porque eso les daba más aroma a las rosas. Según él, los mejores afrodisiacos capaces de "excitar las partes genitales" comprendían el cardo de cien cabezas (la imagen basta para explicarlo), los alcauciles, las cebollas, las nabas y nabos, los espárragos y el jenjibre. Como médico, afirmaba con seguridad que era posible determinar qué tipo de bebida había consumido un ebrio: si se bamboleaba hacia delante había sido seguramente vino, con un desequilibrio hacia atrás indicaba un exceso de cerveza, porque las emanaciones emitidas por ésta le hacían desviar la cabeza hacia atrás. Para curar la gota, sugería el contacto de pequeños perros sobre los miembros afectados, a fin de producir el calor que la enfermedad hacía salir del cuerpo.[10]

Su concepto de la naturaleza humana lo incitaba a oponer al hombre y la mujer en todos los aspectos. A pesar de las formulaciones que hoy nos parecen extrañas, su opinión debe haber sido tomada muy en serio, dado el gran éxito obenido por sus obras y la identidad de sus puntos de vista con la medicina corriente de la época. Si bien él atribuía a la vergüenza el hecho de que las mujeres ahogadas flotaran con el vientre hacia abajo, cuando los hombres lo hacían con el rostro hacia arriba, el sentido real de la observación proviene de una relación implícita que hacía entre el macho, el calor y la luz de Dios, mientras que la hembra, asociada con la humedad y el frío, miraba menos hacia el cielo. La teoría de los humores sirve aquí para señalar la dicotomía original. Sumamente interesado en los olores, como veremos más adelante, Lemnius afirma que el hombre huele naturalmente bien, mientras que su compañera exhala un perfume natural poco agradable. "La mujer abunda

Galot du Pré, 1574, folio 213, con tablas detalladas. [Primera edición latina, 1559; traducción italiana en 1560 (otras cuatro hasta 1570); primera traducción francesa, *Les Secrets miracles de nature...*, Lyon, Jean D'Ogerolles, 1566, otra de París, 1567 (tres reediciones hasta 1575); traducción alemana, Leipzig, 1569 (otras tres hasta 1580 y cinco de esa fecha hasta 1605). Más tarde aparece una edición latina, Amsterdam, 1650-1651, y una edición inglesa, Londres, 1658.]

[10] *Ibid.*, ff. 133, 142, 146-148, 170 y 207.

en excreciones y a causa de sus reglas despide un mal olor que empeora todas las cosas y destruye sus fuerzas y facultades naturales." Siguiendo los pasos de Henry Corneille Agrippa (muerto en 1535), reconocía la validez de un tema médico clásico desde Plinio *el Viejo,* según el cual el contacto de la sangre menstrual destruía las flores y los frutos y ablandaba el marfil. Agrippa había añadido a esa lista de desastres la muerte o la fuga de las abejas, el hecho de que el lino calentado se ennegreciera, el aborto de las yeguas, la esterilidad de los asnos y más generalmente la imposibilidad de concebir, suponiendo incluso que la ceniza de las sábanas manchadas con esta sangre decoloraba la púrpura o las flores.[11]

Pero Lemnius extendió el concepto deletéreo al olor femenino en general, emitido del frío y de la humedad propios del segundo sexo, mientras que el "calor natural del hombre es vaporoso, dulce y suave, y casi como impregnado de un olor aromático". A diferencia del macho, la hembra no huele bien, hasta el punto que su proximidad hace secar, manchar y ennegrecer la "nuez moscada". Además, el coral empalidece a su contacto, mientras que se torna más rojo en contacto con el hombre. La metáfora a propósito del calor masculino, que destaca el brillo de las cosas aproximadas, mientras que la mujer produce lo contrario, se traslada a la esfera de los comportamientos reales. Lemnius formula así una excelente observación que habría complacido a Panurgo, el personaje del *Tercer Libro* de Rabelais, tan obsesionado por el temor a ser cornudo: las adúlteras "jamás llevan piedras [preciosas] que sean bellas y puras, porque atraen algunos vicios de esos cuerpos hediondos que exhalan su veneno y de esa manera las infectan, como las mujeres que sufren sus reglas manchan y estropean un espejo limpio y bruñido".[12] El olor natural masculino pervertido por el pecado de la carne atenúa el calor innato debido a la humedad maléfica transmitida de un cuerpo al otro. La teoría del contagio ya evocada adquiere aquí toda su importancia al incluir el contacto físico con el aire contaminado. El cuerpo femenino pecador está destinado a producir un veneno cuya exhalación infecta las cosas más puras. El microcosmos corporal está íntimamente conectado con el conjunto de la creación divina por medio de hilos invisibles. Y la mujer maloliente revela sin cesar su naturaleza inquietante, sumamente peligrosa para su ambiente cuando tiene sus reglas, a tal punto que se deberían prohibir absolutamente las relaciones sexuales.[13]

[11] Citado por C. Tempère, *Le Sang. Représentations et pratiques médicales en France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècles*, tesis de doctorado inédita bajo la dirección de R. Muchembled, Université Paris-Nord, 1997, pp. 132-134.

[12] L. Lemnius, *op. cit.*, ff. 155 y 166.

[13] *Ibid.*, f. 33.

Hacia 1580, cuando se desencadenan las grandes cacerías de brujas, la imagen médica del cuerpo femenino comúnmente aceptada en Europa se parece mucho a la que da Lemnius. Desde luego, algunos autores son un poco menos crédulos desde nuestro punto de vista, pues ellos matizan el cuadro; incluso se niegan a creer en el poder mortífero de la "pez roja" de las reglas, como el médico Laurent Joubert (1529-1583), autor del *Traité des erreur populaires au fait de la médicine e du régime de santé,* aparecido en 1570. Sin embargo, no se debería cometer el error de tomar a estos críticos eruditos como los adalides de la racionalidad frente a los oscurantistas. Ninguno de ellos podía desembarazarse de una interpretación del mundo fundada en el principio absoluto de la superioridad masculina, surgida del plan divino de organización del universo. En su *Traité du ris,* publicado en 1579, el mismo Laurent Joubert, que respaldaba la autoridad de sus palabras con su cargo de rector de la Universidad de Medicina de Montpellier, la más famosa de su tiempo, lo expresaba con toda claridad.[14] Alababa el genio "del Creador por haber diversificado infinitamente los rostros del hombre, a fin de mostrar la excelencia de esta criatura, modelo de todo el mundo", diferenciándolo así de la bestia. Al enunciar las reglas de la fisiognomía, ciencia que consistía en leer el carácter en los rasgos del rostro, entonces muy en boga, Joubert llamaba la atención sobre la epidermis, cuya delgadez deja ver "los colores de los humores que están debajo". También las mujeres le parecen más bellas que los hombres, a causa de su piel más delicada. "Pues el hombre ha nacido (está destinado) para el trabajo", y por eso está más expuesto al sol, al viento y la lluvia.

> La mujer ha nacido para el sosiego, y para la sombra, al abrigo de su casa, que ella debe llevar como hace el caracol o la tortuga. Y le conviene ser cuidadosa de su belleza natural, para proporcionar honestamente placer a su marido; el cual, recreándose con su compañía y amistad, disminuye y olvida las fatigas resultantes de sus esfuerzos y labores, relajando dulcemente la tensión de su espíritu. Ésta es la razón por la cual Dios ha creado a la mujer, compañera del hombre, más bella y delicada, induciéndole un deseo curioso de conservar su belleza, a fin de ser más agradable.[15]

Verdadera apología del reposo del guerrero, esta descripción sólo embellece a la mujer para confinarla a un rol de esposa y madre que lleva literalmente su hogar sobre los hombros.

[14] L. Joubert, *Traité du ris, contenant son essance, ses causes, et mervelheux essais, curieusement recerchés, raisonnés et observés*, París, Nicolas Chesneau, 1579.

[15] *Ibid.*, epístola dedicatoria.

Partidario de la teoría de los humores, Joubert de ningún modo olvidaba la inferioridad natural del segundo sexo. A propósito de la virtud de la prudencia, escribía: "Se cree que ella ha sido causada por la aridez, así como la humedad y la pereza son la causa de la necedad. Y por esa razón los hombres son naturalmente más sabios que las mujeres, y los hombres de edad más sabios que los niños". Los "blandos, como las mujeres y los niños", son igualmente más sensibles a las emociones, tristes o alegres, y por esta razón más inconstantes. Al contrario, el calor da seguridad y alegría. Por eso, "después del juego del amor casi todos los hombres se ponen tristes y tienen el espíritu abatido, porque no sólo son desecados, sino también enfriados, por la sustracción de una sustancia necesaria a las partes".[16] En otras palabras, el macho pierde su semen y con eso una parte de su calor natural. Así debilitado, puede morir si además se encuentra enfermo o herido. Esto es lo que dicen las recetas médicas de 1358 para los diferentes meses del año, donde se prescribe restituir los humores declinantes o atenuar los excesos, según el caso.

La imaginación de los eruditos de menor vuelo registraba las teorías médicas sobre el cuerpo humano, comparándolas con otros elementos de la cultura de la época. Nacido en 1515, 10 años después que Lemnius, y muerto hacia 1594, el librero y editor Guillaume Bouchet publicó a partir de 1584 una colección de conversaciones y cuentos, titulada *Serées (soirées),** intercambiados durante las tertulias nocturnas entre los burgueses de Poitiers, su ciudad de origen. Humanista y lector ávido, Bouchet vertió en ese libro abundantes conocimientos, donde la medicina ocupaba un lugar preeminente. La tradición platónica, a propósito del tema femenino, había sobrevivido en este universo provincial: Dios ha creado todas las cosas y "como hay una correspondencia entre el cuerpo y el alma, la belleza corporal es como una imagen de la belleza del alma". Pero en la época de Bouchet, la admiración no es más beata. Otro participante, retomando la lección médica, muy diferente de la tradición poética y filosófica, precisa que cuando "la mujer muy bella es fría y húmeda en segundo grado, y está hecha de materia bien sazonada y obediente por naturaleza, es un signo de que es fecunda y puede engendrar, de que tiene un temperamento apropiado y conveniente para eso; y por esta causa, corresponde a casi todos los hombres y todos los hombres la desean". La conversación continúa a propósito de las damas bellas y feas, con anécdotas rabelaisianas sobre la manera de

[16] *Ibid.*, pp. 257-259.
* Tertulias nocturnas.

"acomodar" a las segundas cubriéndoles la cabeza con una bolsa o pidiendo ayuda a Baco. Después se discute la idea según la cual "no se puede amar a las feas, porque muy a menudo son brujas, y el proverbio vulgar dice: fea como una bruja". También se hace hincapié en la opinión coincidente del médico Cardan, así como en la de Jean Bodin en su *Démonomanie* recientemente publicada, para quien "su fealdad es la causa de que ellas sean brujas y que se entreguen a los diablos", pues si ellas pudieran encontrar algo mejor, no aceptarían esos amores.[17]

En otra tertulia *(serée),* la conversación versa sobre el tema del alumbramiento. Lemnius habría podido aceptar el propósito relativo a su mayor facilidad en los periodos de luna nueva, pues "las mujeres dependen mucho de la luna, que tiene gran influencia sobre ellas y sobre las partes que sirven a la procreación y la formación y nutrición de su fruto". En el momento de parir, ellas están en malas condiciones porque carecen de humedad. "Con la luna llena en cambio son fecundas y, por consiguiente, tienen humedad y vigor; siendo la luna la creadora de toda la humedad". Los niños nacidos en luna nueva se consideraban sanos y capaces de vivir mucho tiempo, al contrario de los nacidos en luna menguante. No olvidemos que ellos poseían el carácter húmedo y muelle de la madre y que todos, incluso los varones, eran "arropados" durante sus primeros años, una señal de pertenencia al universo femenino.[18]

Monstruos y prodigios

El universo mental de los hombres del siglo XVI no dejaba ningún lugar al sentido de lo imposible, como tampoco hacía una distinción clara entre lo natural y lo que llamamos sobrenatural.[19] Sin embargo, diferenciaban muy bien los demonios de los monstruos. Los primeros pertenecían a Satanás, mientras que los segundos rara vez eran de origen infernal a sus ojos, pero constituían más bien signos divinos o perversiones del proceso normal de procreación. La representación imaginaria del aquelarre de las brujas no dejaba ningún lugar a la idea de alumbramientos monstruosos surgidos de la copulación con demonios íncubos o súcubos. Una barrera prácticamente infranqueable se levantaba entre los dos reinos, como si Dios no pudiera permitir el nacimiento de semejantes híbridos. ¿Acaso la vieja noción teológica de la inmaterialidad de

[17] G. Bouchet, *Les Serées*, C. E. Roybet (comp.) París, A. Lemerre, 1873, pp. 126-127.
[18] *Ibid.*, t. IV, pp. 44-45.
[19] L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, París, Albin Michel, 1968, p. 407 (primera edición, 1942).

Satanás, solamente capaz de producir la ilusión de su presencia, continuaba atormentando a los demonólogos y jueces? Los teólogos se entregaban además a infinitas especulaciones intelectuales para explicar la eyaculación del esperma demoniaco, refiriéndose a menudo a la obtención del semen de cadáveres, lo que igualmente traducía la idea de la imposibilidad real de una mezcla "corporal" entre humanos y diablos. En todo caso, los fantasmas de nuestra época, reflejados en las películas o en los libros consagrados a los hijos e hijas del diablo, no se conocían hace tres o cuatro siglos.

Los monstruos parecían multiplicarse a partir de la conquista de América. "¡Nuestro mundo acaba de encontrar otro allí!", exclamaba Montaigne en sus *Essais* [Ensayos]. Europa había descubierto una humanidad aislada del resto y se extasiaba con la evocación de muchos fenómenos prodigiosos.[20] La imaginación occidental especuló insistentemente sobre el tema de lo extraño. Se describía a los indios que tenían un gran pie, pero uno solo, o la cabeza abajo o incluso un ojo único, una trompa en el lugar de la boca, etc. El contraste cultural contribuyó sin duda a reafirmar la visión mágica del cuerpo, que se expresaba con una intensidad creciente en las obras médicas de la época y tenía su origen en el pensamiento medieval. Los hombres sin boca o sin cabeza ya eran conocidos entonces. Marco Polo pretendía haber encontrado uno en sus viajes a fines del siglo XIII, y una miniatura de su *Livre des merveilles du monde* lo representa. La escultura gótica también mostraba criaturas híbridas en las que se mezclaban características humanas y animales, junto a los diablos. Se creía que existían hombres y mujeres salvajes que frecuentaban los bosques, donde se introducían bajo la forma de fantasmas en las viviendas. Las *señoritas del bosque* suecas o las *damas verdes* del Franco Condado venían a tentar sexualmente a los hombres bajo la apariencia de una joven bella, pero en seguida recuperaban su aspecto normal, con la piel arrugada y los senos pendientes hasta el suelo, a veces incluso echados sobre la espalda. Las mujeres salvajes libidinosas tenían por compañeros a seres velludos y brutales, igualmente capaces de dominar sus pasiones sexuales como una manera de volver a las fuentes primitivas de la humanidad.[21]

Los monstruos del Renacimiento se multiplicaron a través de la impresión y de la imagen, sobre todo las que estaban destinadas a ilus-

[20] A. Ercker, *Archéologie de l'Europe conquérante. Contribution à une anthropologie de l'Occident*, tesis inédita bajo la dirección de Éric Navet, Universidad de Estrasburgo-II, 1997.

[21] R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Nueva York, Octagon Books, 1970, pp. 34-35.

trar los cuentos de viajes. A veces, los animales desconocidos descritos estaban relacionados con las categorías de entendimiento del artista, es decir, con los tipos maravillosos tradicionales. La polémica virulenta desencadenada por la aparición de la Reforma también tuvo como consecuencia producir monstruos cuya fealdad horripilante apuntaba a desvalorizar al bando contrario. En 1522, el *Journal d'un bourgeois de Paris* informó que en Freiberg, Sajonia, un carnicero había encontrado un híbrido en el cuerpo de una vaca muerta "que tenía la cabeza deformada de un hombre con una gran corona sobre ella y el resto del cuerpo en forma de buey o cerdo; y el color de la piel era bayo y obscuro, virando al rojo, con el rabo de cerdo y una caperuza de la misma piel uniéndose a la carne del cuello". Una balada compuesta en la ocasión precisaba que el prodigio describía la figura y los vicios de Lutero, que había colgado su hábito monástico (la "corona" hacía alusión a la coronilla de fraile y el color a su temperamento sanguíneo). Una imagen de este ser extraño se vendió en la ciudad. El padre de la Reforma replicó con las mismas armas mediante un panfleto que daba "la explicación de dos horribles figuras, el asno-papa de Roma y el monje-becerro de Freiberg".[22]

Hasta mediados del siglo XVII, esta creencia conoció sus mejores días, pues los eruditos la tomaron muy en serio, en particular los médicos. El cerebro de los hombres engendraba monstruos al creer esencialmente que estos salían del cuerpo de las mujeres. El célebre cirujano Ambroise Paré (1509-1590), que en 1545 publicó *La Méthode de traiter les playes* [El método de tratar las plagas], también fue el autor de una obra ilustrada con estampas sugestivas, *Des monstres et prodiges,* aparecida en 1573. Conocedor notable del cuerpo humano, no por eso negaba la existencia de numerosos tipos de criaturas anormales, que hoy nos cuesta creer que hayan podido existir:

> Las causas de estos monstruos son muchas. La primera es la gloria de Dios. La segunda su ira. La tercera, la cantidad excesiva de semen. La cuarta, la cantidad insuficiente de semen. La quinta, la imaginación (por ejemplo, los "antojos" de las madres encintas, que producen efectos reales). La sexta, la estrechez o pequeñez de la matriz. La séptima, la postura indecente de la madre, cuando, estando embarazada, se sienta demasiado tiempo con las piernas cruzadas o apretadas contra el vientre. La octava, por la caída o los golpes dados contra el vientre de la madre estando embarazada. La novena, las enfermedades hereditarias o accidentales. La décima, la descomposición o corrupción del semen. La decimoprimera, la mezcla de semen. La decimo-

[22] *Journal d'un bourgeois de Paris sous François I,* Philippe Joutard (comp.), París, UGE, 1963, pp. 154-155.

segunda, las artimañas de los mendicantes malintencionados del hospital. La decimotercera, la intervención de los demonios o diablos.[23]

El espacio mínimo dejado a Satanás en este catálogo correspondía bien con el espíritu de la época, pues los monstruos no se confundían con los demonios, aun cuando sus apariencias respectivas a veces fueran semejantes en las reproducciones figuradas. Se podría decir que los segundos se consideraban inmateriales y actuaban a través de cuerpos intermediarios, algo sobre lo que no dudaba la mayor parte de los demonólogos, mientras que los primeros formaban parte de la realidad. Aquéllos encarnaban la tentación diabólica, mientras que éstos resultaban del poder divino. Tampoco los médicos habrían admitido que imaginaban estos fenómenos, pues estaban persuadidos de *verlos,* lo cual daba credibilidad a todos los relatos sobre el tema. Ambroise Paré concentraba sus explicaciones en tres nociones asociadas entre sí: la voluntad divina, la sexualidad pervertida y la imaginación delirante. Los monstruos eran en principio signos del poder divino, como los prodigios o los cometas. De esta manera, el Creador comunicaba a los hombres su voluntad. Más a menudo, los amenazaba con su cólera terrible a causa de sus pecados excesivos, para obligarlos a arrepentirse y enmendarse. Transmitido por los sermones públicos del Medioevo, este concepto del "monstruo" como demostración visible de la voluntad divina poseía entonces un poder de evocación extraordinario. El eco se encuentra en nuestros días en ciertos discursos sobre el sida como un castigo por los vicios. Sin embargo, en la época de Paré el aspecto más novedoso estaba relacionado con la obsesión médica por condenar una sexualidad descarriada. Paré suponía que "la mayoría de las veces estas criaturas monstruosas y prodigiosas proceden del juicio de Dios, quien permite que los padres y las madres engendren tales abominaciones como consecuencia del desorden que practican en la cópula, como bestias brutas, que se dejan guiar por su apetito". La prohibición así afirmada se refiere a la intensificación del control moral, y sobre todo judicial, a propósito de la sexualidad desenfrenada. El mayor tabú en la materia era el de la relación entre humanos y animales, castigada con la muerte en la hoguera, incluido el animal. La proliferación de los monstruos confirma su importancia al permitir observar los resultados de lo impensable e interpretarlos de una manera que hiciera sentir culpa. En realidad, toda la esfera de la sexualidad se encontraba involucrada, pues los médicos afirmaban que los excesos amorosos, la imaginación e indudablemente

[23] Se puede consultar fácilmente una edición reciente que incluye 92 figuras: Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, edición crítica de Jean Céard, Ginebra, Droz, 1971.

las relaciones durante las reglas producían monstruos. Según Paré, "el hijo concebido durante el flujo menstrual se nutre y crece, estando en el vientre de la madre, de una sangre enviciada y corrompida". Los "prodigios" pueden nacer igualmente de "una imagen viva y ardiente, que tiene la mujer mientras concibe, de algún objeto o sueño fantástico, o de algunas visiones nocturnas que tienen el hombre o la mujer en el momento de la concepción".

En el fondo se trata de la mujer, de su sexualidad, del peligro que ella lleva en su seno cuando cumple su función natural, pues ella engendra monstruos si no se limitan sus apetitos excesivos, y si el hombre se deja arrastrar por el placer más que por el deber de procreación dictado por Dios. De hecho, los autores que insistían tanto en los monstruos participaban del temor creciente a la mujer en la cultura erudita europea. Un temor a todas las mujeres, no solamente a la bruja, la minoría diabólica activa. En los dos casos, el interés estaba centrado en el cuerpo femenino, eminentemente inquietante. Pero la medicina y las fantasías sobre los monstruos desarrollaron un discurso didáctico, mientras que las hogueras de la brujería definieron el caso límite de la anormalidad extrema que consistía en entregarse al demonio.

Los descubrimientos fisiológicos del siglo XVII, como el de la circulación de la sangre por Harvey, o la invención del microscopio, si bien rudimentario, no afectaron el interés por los monstruos en el universo de los médicos. Fortunio Liceti (1577-1657), que fue profesor en Pisa, Bolonia y Padua, publicó en 1616 *De monstrorum causis*. Su obra contiene grabados que representan a infantes cornudos. El tema estaba entonces de moda. Un hombre con cuernos había sido presentado a Enrique IV. Se llamaba François Trouillu y tenía sobre el costado derecho de la frente un cuerno de carnero que era necesario cortar regularmente, pues terminaba haciéndole daño.[24] Sin embargo, nadie se atrevía a relacionar estos ejemplos, a veces femeninos, con el gran macho cabrío satánico de los aquelarres de brujería. Pertenecían en cuerpo y alma a Dios, que se manifestaba de esta manera, aun cuando se tratara de un niño noble con el cuerpo cubierto de pelos, dotado de dos cuernos de buey, cuyos ojos lanzaban llamas.

Los especialistas evidentemente sospechaban de los actos de bestialismo, tan inadmisibles que el nacimiento de estos engendros monstruosos siempre anunciaba grandes catástrofes, terribles tempestades, lluvias de sangre, epidemias dramáticas... Todo el conjunto del reino animal estaba involucrado, con exclusión, escribía Liceti, de los insectos

[24] H. Brabant, *Médecins, Malades et Maladies de la Renaissance*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1966, pp. 234-239, sobre los médicos y los monstruos.

terrestres. La observación es menos burlesca de lo que parece, pues muchos de estos últimos pertenecían a un universo muy particular: el de la generación espontánea. Para muchos eruditos, esta teoría estaba entonces fuera de toda discusión. Lemnius escribió que la basura y la corrupción engendran a menudo ratones, lirones, anguilas, lampreas, caracoles, babosas y gusanos, pero que estas criaturas también pueden provenir del semen de su raza. Los caracoles, abejorros y avispas eran susceptibles, según él, de nacer del excremento del buey. Las orugas, las mariposas, las hormigas, las cigarras y las langostas provenían del rocío del aire.[25] La infección, el olor pestilente y el aire impuro eran a la vez las características de la teoría médica del contagio y de los atributos del demonio. Los insectos nacidos por generación espontánea, como las moscas,[26] estaban en concordancia con el mundo satánico, lo cual, además de su tamaño (pero el mundo maravilloso no repara en estos detalles), puede explicar que se hayan excluido del concepto de monstruo. La generación espontánea ocupó durante mucho tiempo la escena, ya que el jesuita alemán Athanase Kircher (1602-1680), naturalista y autor de descubrimientos en óptica, aseguraba ser capaz de producir gusanos, serpientes o ranas mediante este método.

Los aficionados al mundo maravilloso tenían un interés particular por los animales marinos. El antiguo mito de las sirenas, cuyo canto casi hechizó a Ulises, cobró fuerza en el Renacimiento. Liceti creía en los amores entre los seres "escamados" y los seres humanos, como su contemporáneo Ulysso Aldrovandi (1522-1607) —cuyo nombre es muy sugestivo—, médico y naturalista famoso en la época, quien fue autor de una obra titulada *De monstris* (1642). Un grabado sobre madera de la versión francesa mostraba a un tritón con rostro humano haciendo la corte a una sirena; la leyenda pretendía que se trataba de "monstruos capturados en el océano y ofrecidos al papa". La moda de los "ánades" y otros cuentos fantásticos podría hacer pensar en las estrategias editoriales para vender un sueño, pero los médicos se aferraban a la idea. Jérôme Cardan, muerto en 1576, sólo fue uno de los tantos que contaron la historia de una "mujer-pez", capturada en los lagos de Pomerania después de grandes inundaciones resultantes de las tempestades en el mar. Transportada a Holanda, vivió allí algún tiempo aprendiendo las labores femeninas. Aunque muda, no era por eso menos "lasciva", según Cardan.

[25] L. Lemnius, *op. cit.*, ff. 98 y 186.

[26] En el artículo inédito de Maryse Simon, "Les animaux du diable", se dan ejemplos de moscas diabólicas en los procesos de brujería del Valle de Lièpvre (Alto Rin). Mi agradecimiento a la autora.

La sexualidad desenfrenada engendra monstruos. El hombre corrompe su naturaleza al depositar su semen en el vientre de las bestias, pero es la mujer la que comete la transgresión más espantosa al entregarse a un animal y luego llevar en ella el híbrido que resulta de esa unión. Por lo menos, los contemporáneos expresaban así su temor a la sexualidad devoradora de las mujeres y su angustia ante este cuerpo femenino abierto a la inmensidad del universo. Existía una estrecha correspondencia entre ambas cosas, ya que cada acontecimiento ocurrido en el macrocosmos producía "algo semejante en el pequeño mundo, que es el cuerpo humano", afirmaba Ambroise Paré.[27] La fisiología femenina estaba en concordancia con la naturaleza, palabra que entonces designaba a Dios y sus designios impenetrables. Todo es posible entonces, como un signo del poder del Creador. Un embarazo puede durar cinco años, un parto 19 meses; una italiana puede dar a luz en dos veces a 20 niños, otra madre a cuatro conejos o una tercera puede poner varios huevos.[28]

Los monstruos no plantean solamente un problema estético.[29] Su clasificación en categorías rigurosas adquiere un sentido social y cultural importante desde el Renacimiento hasta el triunfo del racionalismo. En continuidad con la evolución constatada desde fines del Medioevo, sirven para reafirmar la frontera entre el hombre y el animal, pero también los límites entre lo masculino y lo femenino en el orden de la humanidad. Guillaume Bouchet dejó entrever esta diferencia cuando describió una conversación sobre el origen de los monstruos, al precisar que los hombres se apartan "para que sus mujeres no escuchen nada acerca de los infantes monstruosos".[30] El objetivo confesado era evitar influir en su imaginación, de la cual podían resultar nacimientos anormales. Además, el historiador distingue la aparición de un fenómeno más amplio: una competencia entre los sexos sobre el conocimiento del cuerpo que engendra. Las mujeres lo poseían enteramente en las circunstancias normales y ningún médico se mezclaba en esas cosas en el siglo XVI. Ellas perdieron simbólicamente este control, al menos en opinión de Bouchet, cuando apareció el monstruo. Sin embargo, sería erróneo interpretar la curiosidad de los médicos en esta materia como una simple expresión compensatoria de su exclusión de los misterios del nacimiento. Se trataba más bien de una reflexión

[27] A. Paré, *op. cit.*, capítulo XVI.
[28] H. Brabant, *op. cit.*, pp. 248-249.
[29] Gilbert Lascault, *op. cit.*, pp. 250-251, sobre Ambroise Paré, y pp. 338-339, a propósito del asno-papa atribuido a Lutero, con un grabado ginebrino de 1557.
[30] G. Bouchet, *op. cit.*, t. III, p. 250.

de conjunto sobre el poder ejercido por las mujeres a través de su cuerpo y sobre su cuerpo. La sexualidad se convirtió así en un tema central para los eruditos, pero también para los teólogos, los moralistas, los jueces, los artistas y los escritores. La "Querelle de femmes" [Disputa de las mujeres], movimiento literario francés del segundo tercio del siglo XVI, se inscribía en una trama europea mucho más amplia: presionada por las novedades inefables, la cultura occidental procuraba redefinir las relaciones entre el hombre y la mujer.[31] El rechazo a la animalidad, el comienzo del control de las pulsiones, que preconizaba Erasmo en 1530 en *La Civilité puérile,* no se operaron de manera idéntica en los dos casos. El volcán de las pasiones femeninas parecía imposible de extinguir. Hacía falta reafirmar la posición masculina y acentuar lo más posible el temor de sí mismo, combinando la sexualidad —salvo la que se ejercía de manera moderada en el matrimonio cristiano— con las imágenes más traumatizantes. La proliferación de monstruos fue la versión mítica de las prohibiciones sexuales extendidas a todos, pero sobre todo a las mujeres. El grado de control personal de las funciones sexuales iba a convertirse lentamente en un elemento central de la definición de la naturaleza humana, sin abolir, muy por el contrario, la diferencia entre los sexos.

El infierno del sexo

La obra de François Rabelais ha inspirado a Mijaíl Bajtin una reflexión sobre la cultura popular como una ruptura carnavelesca con el terror mítico y el miedo moral transmitidos por la cultura oficial. Nadie refuta su idea central según la cual "los hombres del Medioevo participaban igualmente en dos vidas: la vida oficial y la vida del carnaval, y en dos aspectos del mundo: uno piadoso y serio, el otro cómico. Estos dos aspectos coexistían en sus conciencias..."[32] Sólo un esfuerzo mental nos permitiría hoy comprender que los seres de esa época no erigían ninguna barrera entre la fe y los fenómenos más triviales. La piadosa Margarita de Navarra, hermana de Francisco I, también fue la autora de relatos saturados de erotismo y de escatología, publicados con el título de *L'Heptaméron*. Se necesitaba todo el talento de Lucien Febvre

[31] Véase sobre este tema S. Steinberg, *Le Travestissement à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles). Recherches sur la différence des sexes*, tesis inédita, bajo la dirección de Jean-Louis Flandrin, París, EHESS, 1999.

[32] M. Bajtin, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1970, p. 103.

para explicar que Margarita era doble sin duplicidad.[33] Como ella, sus contemporáneos ignoraban la noción del pudor que nos parece, sin razón, innata, cuando en realidad es una construcción cultural precisamente heredada de una civilización de las costumbres que llegó a ser cada vez más intensa durante el siglo XVI.[34] Hasta entonces, la parte inferior del cuerpo no representaba realmente un infierno, a pesar de los esfuerzos constantes de la Iglesia para tratar de difundir este mensaje fuera del círculo restringido de los "atletas de Dios", capaces de seguir el camino estrecho de la santidad o de la vida monástica más exigente. Con la excepción de las desviaciones sexuales graves, como la homosexualidad o la sodomía, los placeres carnales se veían con indulgencia en toda la sociedad, y las manifestaciones fisiológicas como la defecación, las flatulencias y los olores daban lugar a espectáculos triviales y bromas desprejuiciadas. Los narradores franceses del siglo XVI continuaron explotando esta veta rabelaisiana que disgustó tan profundamente a los eruditos del siglo XIX, como cuando el rey recibía a los visitantes sobre su retrete. Precisamente en esta postura Enrique III fue herido de muerte por el dominico Jacques Clément en 1589.

Para Rabelais, la orina y los excrementos poseían una naturaleza ambivalente. Por un lado, evocaban la animalidad y servían para expresar desprecio si eran proyectadas, real o metafóricamente, sobre una persona. Por otro lado, estaban relacionadas de manera muy positiva con el nacimiento, la fecundidad, la renovación, el bienestar. La "materia gozosa" reunía el simbolismo de la tumba y del nacimiento, explica Bajtin. La sexualidad adquiría una dimensión idéntica. El padre de los Gigantes, Rabelais, insistía realmente en estos fenómenos. En el *Tercer Libro* reunió 303 adjetivos para calificar los órganos genitales masculinos en buen o en mal estado. Cuando Panurgo pide al hermano Juan un consejo a propósito de su eventual matrimonio, utiliza 153 epítetos positivos: "Escucha, sátiro bonito, sátiro famoso..." El hermano Juan le responde haciendo referencia al Anticristo y le recuerda la necesidad de vaciar sus testículos antes del Juicio Final. Panurgo se ufana entonces, y propone que cada malhechor pueda engendrar otro hombre antes de su ejecución; entonces el hermano Juan entona a su vez una letanía

[33] L. Febvre, *Amour sacré, Amour profane. Autour de "L'Heptaméron"*, París, Gallimard, 1944.

[34] N. Elias, *La Civilisation des mœurs, op. cit.;* R. Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XVe au XVIIIe siècles,* París, Hachette, 1994, pp. 15-134; del mismo autor, *La société policée, op. cit.* Desde una perspectiva opuesta, a propósito de la naturaleza humana, véase Hans Peter Duerr, *Nudité et Pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998 (primera edición alemana, 1988).

compuesta de 150 calificativos negativos: "Di sátiro jactancioso, sátiro mohoso..."[35]

Hacia mediados del siglo XVI, la relación implícita entre el sexo masculino, el Juicio Final y los infiernos parece ser una imagen en vías de condensarse y perder importancia. Mal que le pese a Bajtin, no es solamente la cultura popular la que entonces debe guardar un mayor recato y decencia en materia sexual. En esta época de transición, los nobles, los ciudadanos acomodados y muchos sacerdotes comparten en su gran mayoría las prácticas corporales y sexuales. Las costumbres de la corte de Francia bajo los últimos Valois, llevadas a la escena por Brantôme, principalmente en *Les dames galantes,* son un testimonio de eso. En los Países Bajos españoles, la escatología y los cuentos subidos de tono no están reñidos con la religión. La tradición, que consistía en insertar acciones muy frívolas en los misterios representados en público, al igual que elementos burlescos en las fiestas religiosas, permitió a Hieronymus Bosch (El Bosco) incorporar escenas bufonescas en sus cuadros religiosos. Más tarde, en el momento mismo en que se cerraban los burdeles públicos por instigación del Concilio de Trento, cuando los magistrados de Gand promulgaban obstinadamente las ordenanzas contra la prostitución (se sucedieron 11 ordenanzas de 1528 a 1588), la literatura y el arte expresaban siempre la vitalidad del género. El bufón Till l'Espiègle, que encarnaba al alma flamenca, mostraba sus nalgas en las ilustraciones de las obras que relataban sus hazañas escatológicas. Solamente las estampas de la época las superaban en poder de evocación, con el *Bordeau* de Corneille Van Dalen hacia 1590, o las variaciones anónimas sobre temas como la *Ceinture de chasteté, la Braguette, Priape.*[36] Pero la moralización de los "infiernos" constituía un objetivo de las autoridades civiles y religiosas, tanto en los países protestantes como en los territorios católicos de la Contrarreforma.

La sexualidad había llegado a ser una apuesta del poder. No es exagerado decir que esta esfera personal de la actividad humana se vio progresivamente restringida por las redes de prohibiciones, y más aún por las imágenes culturales capaces de desencadenar sentimientos de angustia o de culpa. El tema subyacente del microcosmos corporal conectaba estrechamente los actos de cada individuo con los acontecimientos que sobrevenían en el gran mundo. Esto fue utilizado por la propaganda religiosa para intensificar el sentimiento de pecado en ca-

[35] M. Bajtin, *op.* cit., pp. 151, 178, 180, 416 y 431 (destacado por el autor).

[36] L. Maeterlinck, *Le Genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Le miséricordes de stalles (Art et folklore)*, París, Jean Schemit, 1910, pp. 138, 182-183 y 296.

so de transgresión, ya que ésta ponía en peligro el orden del universo. Más reciente, la intervención de los poderes civiles, urbanos y reales, se basaba en las mismas nociones para unir los hilos demasiado flojos de una obediencia que comenzaba por la capacidad de saber dominar las pasiones animales del sujeto. La formación del Estado moderno se basó deliberadamente en la consolidación de la unidad familiar, primer eslabón indispensable de una cadena social sólida que aseguraba el poder del príncipe y la devoción a Dios. En Francia, se forjó un nuevo contrato entre el Estado y la familia desde 1530 hasta el fin del reinado de Luis XIII.[37] Numerosos edictos reales ratificaron la autoridad paternal y sus medios de control sobre el matrimonio de los hijos. Las uniones clandestinas se sancionaron con la pérdida de la herencia. Además, se acentuó la hegemonía masculina con el derecho del marido de decidir la separación matrimonial en caso de necesidad. El adulterio femenino, mucho más castigado que el del hombre, condujo al encierro de estas mujeres en un convento, dejándose al esposo la libertad de hacer volver a la culpable, si él lo deseaba. La ley también ponía el acento en la necesidad de haber nacido de un matrimonio legal para poder aspirar a la sucesión de alguien. De una manera general, la ley ejercía una vigilancia creciente sobre las etapas femeninas del embarazo y el nacimiento, disminuyendo por otra parte la influencia de las madres sobre la educación de su progenie. Se perseguía enérgicamente a las simuladoras culpables de "alumbramiento supuesto", es decir, a las mujeres que se atribuían un bebé no concebido por ellas. Un edicto publicado por Enrique II en febrero de 1557 establecía que el ocultamiento del embarazo seguido de la muerte del recién nacido era pasible de la pena de muerte. Desde entonces, el Parlamento de París mostró un gran rigor con las acusadas provenientes del conjunto de su vasta jurisdicción. Centenares de mujeres fueron ejecutadas a partir de esa fecha.[38] Al asumir así el control de la sexualidad femenina, mediante un arsenal de leyes sobre el matrimonio y sobre las desviaciones sexuales más graves, el rey y sus jueces introducían una metáfora patriarcal. La reafirmación de la autoridad del Estado pasaba por la de los maridos sobre las mujeres y por la de los padres sobre los hijos. El contrato social de la época se basaba en el predominio de la influencia masculina y de

[37] S. Hanley, "Engendering the State: Family Formation and State Building in Early Modern France", en *French Historical Studies*, vol. 16, 1989, pp. 4-27.

[38] Los registros de encarcelamiento de la Prisión del Palacio, conservados en la serie AB de los Archivos de la Jefatura de Policía (París, Comisaría del Distrito v) a partir de 1564, permiten hacer una lista de estas condenadas y otra de las brujas, ejecutadas en un número mucho menor, en la misma época.

la estructura familiar en los mecanismos administrativos del Estado. Pero, ¿acaso no se representaba a Dios como el modelo supremo de esta jerarquía de seres consagrados a su gloria, como el Padre Eterno que reina sobre su Iglesia?

El caso francés atrae la atención sobre la creciente tutela impuesta a la mujer. En otros países, los contratos políticos suscritos entre gobernantes y gobernados a partir del siglo XVI adquirieron formas diferentes, pero resolvieron a su manera el mismo problema. Las relaciones entre los sexos constituían el núcleo del problema en una Europa en plena transformación, y las formas del poder civil y religioso dependían de eso. Alemania, vapuleada por las crisis religiosas desde la época de Lutero hasta la Guerra de los Treinta Años, siguió su propio camino, diferente pero paralelo al de Francia, en lo que concierne a la visión del cuerpo humano y a la necesidad de controlar más de cerca a la mujer. En el Sacro Imperio fragmentado en múltiples estados, el proceso de "confesionalización" evocado por los especialistas desembocó, entre 1555 y 1620, en una reafirmación del control social o por lo menos en una sensación creciente de sufrir una presión venida desde el exterior, desde lo "alto". La religión no redujo los miedos y la inseguridad; simplemente adquirieron un nuevo sentido en el contexto religioso, donde cada uno se situaba en relación con una lucha primordial del Bien contra el Mal.[39]

En esta situación, las nociones de pecado, de mala conducta y de crimen adquirieron formas nuevas, muy diferentes de acuerdo con los sexos. Como en Francia o en cualquier otra parte de Europa, los mensajes moralizadores aspiraban a hacer menos bestial al ser humano, aun cuando los viajeros extranjeros de la época insistieran en el estereotipo de la rudeza germánica. Las decisiones de los ayuntamientos de las ciudades coincidían con las opiniones de los predicadores y moralistas al afirmar que el cuerpo masculino era un volcán lleno de deseos y de fluidos, siempre listo a entrar en erupción. La sangre, el esperma, el vómito, los excrementos, la orina, se consideraban sucios y contaminantes; al menos eso pensaban las autoridades seculares y ciertos humanistas como Hans Sachs. Receptáculo de vicios, el cuerpo humano era fácilmente invadido por el demonio cuando el individuo bebía en exceso, lo cual atraía a una horda de diablos. Los sermones contra la embriaguez definían una cadena de pecados y de crímenes, cometidos bajo el efecto de la bebida. Pero ésta formaba parte comúnmente de la

[39] H. Schilling, *Religion, Political Culture and the Emergence of Early Modern Society. Essays in German and Dutch History*, Leyden, E. J. Brill, 1992, p. 244.

cultura masculina anterior, en particular de las tradiciones juveniles.[40] En todo caso, la denuncia del abuso en cuestión ponía el acento en un nuevo modelo teórico de hombre civilizado, transmitido igualmente por los libros de urbanidad, que imitaban al de Erasmo. A medidados de siglo surgió, además, una literatura inspirada en Rabelais, que defendía la opinión contraria al estilo serio de las ordenanzas contra los vicios, presentándolos de una manera grotesca o burlesca. Johan Fischart celebró la ebriedad y en 1572 transformó el tipo del campesino astuto encarnado por Till l'Espiègle (Till Eulenspiegel) en un personaje rabelaisiano. Dedekind hizo de su héroe Grobian una representación de los excesos corporales; más tarde, Caspar Scheidt tradujo su obra, *Grobianus*, del latín al alemán.[41] ¿Esta literatura de la defecación tenía por objetivo oponerse a las costumbres serias y a la represión de las pulsiones, como pensaba Bajtin a propósito de Rabelais? ¿O más simplemente traducía la resistencia de la cultura antigua ante la abundancia de prohibiciones? Al centrarse en el vómito, el excremento, el alimento ingerido y evacuado, la suciedad emblemática del cerdo, ¿no refería que la sociedad urbana se encontraba en transición? Pues los lectores de estas obras, sobre todo las escritas en latín, no eran los más pobres ni los menos cultos. Parece probable que encontraran un placer comparable al de los compradores de los cuadros de Brueghel *el Viejo,* que reflejaban la vida de los campesinos y a veces los comportamientos vulgares, lo cual nacía de la distancia relativa así establecida, de la transgresión imaginaria de las normas nuevas y de la visión de un semejante a la vez más animal y más despreciable. El cuerpo todavía no era tan sagrado, tan divino como lo pretendían los moralistas, pero avanzaba sobre ese camino, aunque su poseedor recordaba con cierta nostalgia los tiempos en que nada lo constreñía verdaderamente.

La "confesionalización" había puesto al día o confirmado la profunda ansiedad de incitar al ser humano a jugar los roles que Dios le había asignado. Uno de ellos concernía al cuerpo femenino. Sometida a las mismas presiones de conjunto que su compañero, la mujer debía disciplinarse y apartarse del pecado de una manera específica. Para ella, el control social no ponía énfasis en la indisciplina, la violencia y la ebriedad, características del macho, sino en la sexualidad. Las ordenanzas municipales se referían más a menudo a su propósito de adulterio y de fornicación, y desarrollaban un ideal relativo al matrimonio, prescribiéndole ser casta, modesta y silenciosa. Lyndal Roper estima que el

[40] L. Roper, *op. cit.*, pp. 112-113.
[41] *Ibid.*, pp. 156-159.

cuerpo femenino se consideraba sexualmente permeable, abierto constantemente a la invasión masculina a causa de su útero siempre activo y exigente. Ésta era también la opinión del médico Rondibilis, el personaje de Rabelais. Por ejemplo, las autoridades de Lindau creían muy difícilmente en la inocencia sexual de una joven seducida y sólo acordaban magras compensaciones financieras por la pérdida de la virginidad. En suma, se veía a los hombres como seres cuyos fluidos o violencia brotaban sin cesar para infectar al mundo, mientras que las mujeres introducían la contaminación en la ciudad, al recibirla en su matriz siempre abierta. Por lo tanto, la disciplina aplicable a los dos géneros debía ser fundamentalmente diferente. Los procesos judiciales que involucraban a las mujeres estaban sobre todo relacionados con su inconducta y con su lengua viperina, pocas veces con la violencia, la ebriedad o la blasfemia.[42]

Esta doble visión del cuerpo se reafirmó más aún con la práctica católica del exorcismo, que alcanzó su punto culminante en la década de 1560. En Augsburgo, el exorcismo no se practicó en ningún hombre, únicamente en las mujeres jóvenes o vírgenes hasta el fin de siglo. Para los protestantes contemporáneos, se trataba más bien de una prueba de la credulidad femenina y de un profundo apego a las supersticiones. Amplificado por las cazas de brujas, el razonamiento demostraba que los demonios preferían alojarse en los cuerpos femeninos.[43] Si bien los fenómenos en cuestión no se confundían en modo alguno con las definiciones de criminalidad propias del segundo sexo, ni con la visión del cuerpo permeable de la mujer, se relacionaban con una misma lógica que conducía a una mayor vigilancia de este ser peligroso, que no podía salvar su alma sin la ayuda masculina.

Un jurista anónimo, compilador erudito de los arrestos judiciales registrados en los archivos de diversos tribunales del condado de Artois, presentó hacia 1640 una visión de los delitos contra la moral, muy influida por la Contrarreforma. Residente de los Países Bajos españoles poco antes de la conquista francesa de la provincia, el jurista dedicó 35% de sus páginas a este tema, y 6% a los crímenes sangrientos, dando su opinión sobre un tema que evidentemente lo apasionaba.

> ¿El amor carnal es una fiebre y una pasión violenta, muy peligrosa para aquel que se deja llevar por ella? El individuo ya no es dueño de sí mismo, su cuerpo hará mil esfuerzos para encontrar placer, su espíritu soportará

[42] *Ibid.*, pp. 46 y 153. Véase también U. Rublack, *Magd, Metz' oder Mörderin, Frauen vor Frühneuzeitlichen Gerichten*, Francfort del Meno, Fischer Verlag, 1998.
[43] L. Roper, *op. cit.*, pp. 190-192.

mil torturas para servir a su deseo y el deseo creciente se convertirá en furor. Como es natural, el amor carnal también es violento y común a todos, ya que en su acción extravía y reúne a los tontos y a los sabios, a los hombres y a las bestias. La pasión embrutece y anula toda la sabiduría, la resolución, la prudencia, la contemplación y toda la influencia del alma.[44]

Imbuido de las doctrinas del Concilio de Trento, del cual cita las decisiones consagradas al matrimonio, e inspirado en la autoridad de los Santos Padres y en las obras más recientes como la *Somme des péchés* de Benedicti publicada en 1584, este jurista, que fue varias veces magistrado de Arrás, deseaba contribuir a alejar al hombre de la bestia. Predicaba la continencia, citando con ese propósito a Cicerón, aunque fuera "muy difícil de mantener". Le parecía "algo encomiable vivir con sobriedad, con templanza y con gran mesura". Producto típico de una época de moderación de las pasiones y los impulsos, sin pertenecer al Estado eclesiástico, este jurista desconfiaba del lujo, "ansia desordenada de cierto deleite voluptuoso y de placer carnal", que Benedicti definía como una "efusión voluntaria del semen humano y una copulación carnal desordenada fuera del matrimonio". En los Países Bajos, como también en Francia, los tribunales civiles habían asumido el rol de las autoridades eclesiásticas para reprimir más duramente la menor transgresión a este código sexual, basado en el carácter sagrado del matrimonio y en la represión de los instintos bestiales. El artesiano anónimo estudiaba por este motivo todos los grados del crimen en cuestión, desde la simple fornicación hasta la sodomía. Ligeramente condenada, la primera concernía a hombres y mujeres no casados, con la exclusión de los religiosos, las vírgenes o aquellos que tenían entre sí una relación de parentesco, para quienes la falta era más grave.

Lo importante era salvaguardar el matrimonio: "Hay una diferencia entre la esposa y la concubina y la ramera: la esposa está destinada a tener niños y conservar el bien doméstico; la concubina, a ser servida fuera del matrimonio, y la libertina a ser mantenida por voluptuosidad". En cuanto al concubinato de los clérigos, severamente prohibido, los obispos lo trataban como un caso reservado. El Concilio de Trento también había prohibido el concubinato de los laicos, con más dureza si se trataba de un hombre casado, lo cual autorizaba a expulsar a su compañera de la diócesis. El autor artesiano admitía que los burdeles públicos, inaceptables en una república civilizada según Benedicti, fue-

[44] Biblioteca municipal de Lille, manuscrito 380 (núm. 310 del catálogo Rigaux), *Matières criminelles* (el manuscrito perteneció a un procurador del rey en Douai), p. 178. El pecado de la lujuria se trata en las pp. 171-186.

ran tolerados en las grandes ciudades de "estos países belgas", pero en algún lugar apartado, con la prohibición explícita de que los frecuentaran los hombres casados. Después de haber pronunciado 13 sentencias en Arrás, decretadas desde 1533 hasta 1581, todas contra los esposos infieles sorprendidos con una prostituta, el juez concluía que "el placer carnal no conviene a la naturaleza de los hombres"; en otras palabras, que la búsqueda del placer sexual se oponía a los fines sagrados del matrimonio, establecido para la perpetuación de la humanidad.

"El crimen de adulterio es algo horrible y tremendo puesto que destruye a toda la sociedad humana, corrompe a las familias y pervierte a las repúblicas (en el sentido de la cosa pública)." El jurista anónimo consagra más de 50 páginas a este problema candente. Precisa que en Artois se seguía la misma práctica que en Francia: la pena de muerte ya no se aplicaba, salvo en el caso de una gran desigualdad entre los amantes; por ejemplo, cuando un plebeyo seducía a una dama noble, o si otro crimen agravaba el caso. Un lacayo que yacía con su amante ya no merecía la hoguera como se había podido ver antes. Los numerosos ejemplos artesianos citados se sitúan sobre todo entre los años 1570 y 1600, y concluían con retractaciones públicas, multas y destierros.[45] El "rufianismo", consistente en un marido que prostituye a su cónyuge, era aún más grave. Del mismo modo, la justicia condenaba a los cornudos, también llamados "maridos ingenuos" porque se dejaban engañar, si conocían y toleraban su infortunio. Antiguamente se los paseaba por la ciudad, señala el autor, "montados al revés sobre un asno, sujetando la cola como una rienda y con la mujer adúltera que guiaba el asno, mientras un público clamoroso gritaba en cada tribuna". Esta adaptación judicial de la cabalgata sobre el asno impuesta a los maridos engañados fue remplazada por el destierro; a veces, con la obligación de estar presentes en la ejecución de la sentencia contra la esposa infiel.

La poligamia, antes condenada en Artois mediante la exposición infamante con dos ruecas a los costados, según sus declaraciones, condujo al mismo tipo de castigos que se aplicaba a los adúlteros. Sin embargo, el autor declara haber leído que "en Francia están empezando a colgarlos". El estupro, que consiste en acostarse con una viuda honesta o en desflorar a una joven virgen sin forzarla, era un crimen grave, pues contrariaba la voluntad divina: "Aunque los matrimonios sean válidos e instituidos por Dios, la continencia y la virginidad son más nobles y encomiables". En esto se reconocen sin dificultad los ideales de la Contrarreforma, que incitaban a las mujeres a conservar "la preciosa joya

[45] *Ibid.*, pp. 186-240. El capítulo comprende el "rufianismo" *(maquerellage)*, pp. 222-240.

y tesoro de su pudor y virginidad" desposando a Cristo en el convento. La violación daba lugar a la pena de muerte, pero el autor anónimo da pocos ejemplos, pues el crimen en cuestión rara vez llegaba hasta los tribunales, como ocurría en Francia. En Arrás, una costumbre bien establecida autorizaba a la víctima de una violación a salvar la vida del culpable si éste se ofrecía a desposarla. El incesto, pecado abominable "contra la ley de Dios y la naturaleza de los hombres", también era teóricamente pasible de la pena capital. Sin embargo, el artesiano anónimo dice haber observado en los registros criminales de Artois que los jueces generalmente evitaban semejante rigor, aun cuando el acto hubiera tenido lugar en una línea de parentesco directa. Aun así, dos de los casos citados se encuentran agravados por el infanticidio. En septiembre de 1530, en Arrás, se condenó a la hoguera a una mujer soltera de 20 años, Marguerite Le Noir, por haber matado a sus tres hijos, concebidos con hombres diferentes. Su padre, Tassart, fue ahorcado, no solamente porque había tenido relaciones sexuales con ella, sino también porque estaba al corriente de los infanticidios y no había intentado oponerse. Acusada de la misma pasividad, Pasquette, la hermana de Marguerite, obtuvo la absolución después de un examen físico de las comadronas que la declararon virgen y "no corrompida". Un siglo más tarde, en 1621, en Espinoy, el juez de Artois participó como abogado en un proceso que concluyó con la condenación a la hoguera de un individuo que había forzado a su hija de 16 años y luego había matado y enterrado al niño nacido de sus relaciones. Teniendo en cuenta su edad, la violación sufrida y el hecho de que ella no había deseado la muerte del bebé, la joven sólo fue obligada a asistir al suplicio de su padre y luego desterrada a perpetuidad después de haber sido azotada hasta sangrar por todos los vecinos del lugar.[46]

Indudablemente, la violación, el incesto y el infanticidio constituían prohibiciones importantes, pero no parecen haber sido perseguidos con rigor en Artois. Además del caso de la familia Le Noir, el autor sólo da cuatro ejemplos de infanticidios, de los cuales dos se castigaron con la hoguera, uno con la horca y otro con azotes seguidos de un destierro de 10 años. La diferencia es muy notable con la Francia de la época, donde los jueces se mostraron feroces con centenares de acusados. El incesto en línea directa, especialmente entre hermanos, también parece haber sido castigado un poco más a menudo que en Artois. En cambio, los tribunales franceses actuaban con menos rigor para sancionar a los culpables de violación. Sin duda, la idea subyacente, como en Alemania,

[46] *Ibid.*, pp. 41 y 241-275.

era que la mujer se mostraba naturalmente complaciente con los hombres, conducida por una irreprimible lubricidad. En este sentido, el pensamiento erudito coincidía con los conceptos populares: "Cuida a tus gallinas que yo suelto a mis gallos", decía el proverbio. En la práctica, la violación no constituía un tabú infranqueable. Tampoco es cierto que el incesto haya sido un tabú, aun cuando muchos etnólogos lo consideren universal, ante la propaganda literaria en este sentido que se observa en Francia a partir del último tercio del siglo XVI.[47] De ningún modo propias de la gente del pueblo, las prácticas sexuales brutales y algo forzadas indicaban la supervivencia de tradiciones que las ideas nuevas rechazaban, sin poder siempre limitarlas. El silencio de las fuentes judiciales sobre estos asuntos nos deja perplejos, pues hay que admitir que, o los hechos en cuestión no existían, lo cual parece dudoso, o las normas teóricas en la materia se aplicaban mal.

Lo mismo sucedía con la sodomía en Artois. El autor anónimo sabía que esta "lamentable indecencia" estaba comúnmente condenada a la hoguera, pero daba pocos ejemplos. La simple sodomía, comentaba el juez, implicaba penas graves, sin llegar hasta la muerte. A mediados del siglo XVI, un mercero de Arrás debió hacer una retractación pública y, además, tuvo que ponerse un sombrero de estopa que se hizo arder sobre su cabeza, antes de ser desterrado a perpetuidad y amenazado con la hoguera si volvía a la ciudad. Había consumado el crimen con un joven y mantenido contactos impúdicos con otros. En un segundo grado, el bestialismo debía concluir con la ejecución del hombre así como de la bestia, por "el horror y recuerdo del hecho" en lo que concernía al animal, ya que no se podía castigar por una falta a un ser desprovisto de razón. No figura ningún caso en el texto y el autor anónimo se limita a disertar sobre el tema del monstruo que podría engendrar una mujer después de haber tenido relaciones con un oso o un mono. En este sentido, las referencias literarias le hacen evocar los centauros nacidos de estas uniones. Finalmente, evocaba un tercer grado de "herejía" sin ningún ejemplo local el de las relaciones entre dos mujeres, que merecía la muerte. En cuanto a los hermafroditas, señalaba la obligación para ellos de escoger uno de los dos sexos y jurar mantenerlo ante los jueces eclesiásticos. Una vez más, remplazaba los casos concretos por las numerosas lecturas, entre ellas las obras del demonólogo Del Río o de Montaigne. De este último citaba la historia de Marie Germain, cuyo miembro viril emergía cuando ella saltaba, lo cual dio lugar a que las ni-

[47] Véase a continuación el capítulo IV y, a propósito de la violación, la excelente obra de Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècles*, París, Seuil, 1998.

ñas del lugar entonaran una canción que aconsejaba evitar las grandes zancadas.[48]

El universo mental de este juez artesiano asignaba un lugar muy importante a las tentaciones de la carne. No sólo se trataba de reprimirlas de manera apropiada, según la gravedad del caso, las circunstancias del acto y la condición de las personas, sino también de extraer lecciones para vivir con moderación y modestia, controlando esos impulsos bestiales. El rol negativo de la mujer en el mundo aparecía insinuado, salvo si ella sabía conservar intacta su virginidad, que "no se puede recuperar con ningún artificio". La justicia ponía mayor énfasis en los tabúes como el uso del cuerpo contra natura, calificando como más prohibidas la sodomía, la homosexualidad y la copulación con bestias que la violación o quizás incluso el incesto. La naturaleza femenina se consideraba un recipiente abierto en el centro del cual hervían las pasiones irreprimibles. La misión de los hombres consistía en controlar sus más graves excesos mediante una combinación de prácticas y obligaciones morales. El salto a lo demoniaco era, en efecto, siempre posible. Esto debía ser excepcional, de lo contrario el autor no habría planteado de una manera global el problema de la incapacidad de los hombres de controlar a su madre, a su cónyuge y a sus hijas. La brujería no era más que un punto límite, un ejemplo de lo que sucedía si se daba rienda suelta a la naturaleza femenina, que entonces transitaba de lo malo a lo maléfico. Los dos reinos estaban claramente separados en los espíritus. Por ejemplo, el juez se preguntaba si podía nacer un vástago de una cópula con el demonio. Después de tratar con desdén las creencias del "vulgo" en los hijos de Satanás, en los magos y en otros adivinos, afirmaba que "el diablo no puede realizar ninguna obra ni acción vital, aun cuando tengan (los demonios) un cuerpo formado".[49] Los monstruos no podían ser más que humanos, reales y carnales. Con el fin de domeñar las pasiones, debían vigilar a todas las mujeres, no simplemente quemar a algunas brujas. Pues ellas, escribía Pierre Desmasures, otro jurista artesiano contemporáneo del anónimo, son "a menudo enviadas de Dios [...] para el castigo de los vicios, como las brujas tal vez sean ejecutoras de la justicia divina". Lo que explica, en su opinión, por qué eran más numerosas en unas regiones que en otras. Muy a menudo, agrega, esta abominación "tiene su origen en la pobreza, en el amor desenfrenado, en los celos o en el deseo de venganza".[50] En suma, ¡el

[48] Biblioteca Municipal de Lille, manuscrito 380, *op. cit.*, pp. 277-290, y pp. 302-309, sobre los íncubos y súcubos.

[49] *Ibid.*, p. 309.

[50] Biblioteca Municipal de Lille, manuscrito 510 (núm. 192 del catálogo Rigaux), t. VI

exceso de pasiones introduce al diablo en el cuerpo del hombre y, sobre todo, de la mujer!

Una historia de los sentidos: la promoción de la vista

Estrechamente sometido a la voluntad divina, el imperio del diablo sobre el ser humano era transitorio, salvo para las brujas y los hechiceros a quienes se hacía necesario quemar como miembros corrompidos de la Iglesia. En realidad, la verdadera novedad de los tratados de demonología consistía en la invención de una figura de lo extremo, encarnada por cada miembro de la secta satánica, cuyo cuerpo se encontraba constantemente invadido por el demonio y llevaba su marca. Aquello que se les reprochaba no era únicamente el hecho de sostener una doctrina herética, sino de aceptar esa invasión permanente que invertía el plan de Dios en el interior mismo de su envoltura carnal. Mientras la teología continuaba negando la realidad de las manifestaciones físicas del diablo, su rama aplicada, la demonología, tornaba difícil la explicación acusando a los humanos de carne y hueso de haberse consagrado totalmente, definitivamente, a Satanás. Como muchos mitos, éste se encuentra enraizado en la realidad social y cultural de su tiempo. Sin duda, no tenía por objetivo autorizar la destrucción de la humanidad pecadora o de todas las mujeres, sino plantear una tesis en torno a la cual se pudiera desarrollar un esquema explicativo mucho más amplio. El horror experimentado por los eruditos, los médicos y los magistrados seguramente era real frente a la bruja, porque ella representaba la violación de los peores tabúes, el modelo de una humanidad que se desviaba completamente de Dios. Hacía falta luchar con más ahínco para vencer un peligro tan grave y, para eso, extender en mayor grado un tipo de miedo que no correspondía necesariamente con sus tradiciones —pues la hechicera popular a veces acudía en ayuda de la gente y podía resultar útil— ni con las preocupaciones de la vida cotidiana. El dramatismo extraordinario de los procesos permitía difundir el concepto satánico de origen erudito, repleto de elementos de la cultura mágica local, es decir, de las descripciones hechas por testigos de sortilegios dirigidos contra propiedades, cosechas, animales o gente.

La síntesis demonológica contribuía de esta manera a convalidar simultáneamente las creencias populares y unificar la imagen del Príncipe de las Tinieblas y, más aún, aquélla del hombre en lucha contra el

de una copia del siglo XVIII de las *Remarques* [Observaciones] sobre las costumbres de Artois de Pierre Desmasures, escritas en 1638, ff. 2 367 y 2 376.

Mal. Al explicar que la bruja, la hermana o la vecina del testigo eran fundamentalmente malvadas porque llevaban el Maligno en sus entrañas, la demonología las caracterizaba por oposición al cuerpo normal, tal como los jueces lo percibían: sólo Dios podía actuar sobre él, pues toda magia y toda "superstición" no podían ser más que maléficas. La unificación de la imagen del cuerpo y, al mismo tiempo, de la imagen de la muerte desprovista de toda referencia a las creencias en los estados de transición productores de fantasmas, no hacía más que comenzar en un mundo rural aferrado a conceptos diversos y complejos de lo sobrenatural. Esta imagen suscitaba nuevas percepciones sensoriales que a veces tardarían mucho en establecerse en las ciudades.

El mito de la brujería satánica operaba, de esta manera, como una percepción personal de la presencia del diablo a través de ciertos sentidos. Entonces, la cultura erudita europea estaba precisamente en un periodo de transición en este dominio. Hoy los historiadores ya casi no aceptan el criterio de Lucien Febvre o de Robert Mandrou, quienes establecen una jerarquía dominada por el oído y seguida por el tacto, donde la vista tiene un rol secundario y el olfato y el gusto se evocan de una manera muy vaga, porque la gente de la época les asignaba más importancia que nosotros.[51] Sin embargo, confirman la existencia de una diferencia neta con nuestras propias sensibilidades, que fundamenta la necesidad de conducir estos análisis relacionándolos muy estrechamente con el conjunto de la cultura de la época y de la sociedad considerada.[52] Pero en este sentido, hubo algo esencial que se modificó en la civilización europea de los siglos XVI y XVII, sin rechazar definitivamente las antiguas representaciones del mundo.[53] Más allá de los progresos científicos o artísticos propiamente dichos (la perspectiva) y de sus efectos sobre las prácticas sensoriales, los occidentales instruidos experimentaron una doble influencia que transformó lentamente su escala de percepción. La primera influencia provenía de un movimiento moral y religioso de desprecio hacia los sentidos, porque éstos eran las puertas de entrada del pecado. La desconfianza hacia el cuerpo, heredada de los santos y de los monjes, se acentuó y se extendió a diversos círculos laicos. El juez artesiano antes citado reflejaba perfectamente este temor a ser conducido por sus pasiones animales. Por otra parte, la

[51] L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance, op. cit.*, pp. 402-403; Robert Mandrou, *Introduction à la France Moderne. Essai de psychologie historique, 1500-1640*, París, Albin Michel, 1961, pp. 68-77.

[52] D. Howes (comp.), *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, pp. 8-11.

[53] C. Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, París, Fayard, 1998, p. 27.

civilización de las costumbres enseñaba en lo sucesivo a comportarse con decencia y modestia y a evitar tanto los gestos brutales como las manifestaciones corporales intempestivas. Los dos fenómenos se combinaban para formar a las personas de calidad, dueñas de sí mismas, corteses y capaces de hacer un buen papel en público dominando sus impulsos brutales o sexuales.[54] En este ambiente, los sentidos de la proximidad, el olfato, el gusto, el tacto, se controlaron más que la vista y el oído. Si bien cada país evolucionó de acuerdo con sus modalidades propias, la cultura occidental en su conjunto preconizó entonces aumentar la distancia entre las personas para evitar las tentaciones excesivas. Las obras protestantes contra la danza, como las instrucciones de los manuales católicos de urbanidad, que aconsejaban no tocar a un interlocutor o llevar guantes cuando se iba de visita, tenían el mismo propósito.

Sobre esta trama, donde se definía la distinción de la persona al corriente de las modas al mismo tiempo que de su moralidad, la vista y el olfato evolucionaron en una dirección inversa. La primera experimentó, desde el siglo XVI, una promoción que no hizo más que acentuarse, estableciéndose como el elemento principal de una clave de lectura occidental del mundo, junto con la perspectiva, el libro, los progresos de la óptica, etc. Las metáforas culturales se conectaban cada vez más con las nociones de calor, que destacaban lo masculino en la medicina de los humores, y de la luz, relativa a la claridad divina que iluminaba al mundo. Si bien la vista podía ser ambivalente, como todos los sentidos, e inducir al pecado, transmitía más a menudo un mensaje positivo desde que los neoplatónicos y los poetas vieran en el ojo la puerta de entrada del alma. El médico Lemnius precisó en 1559 que la mirada de un ser frío y húmedo podía enfermar, así como la del lobo resfriaba y ponía afónico a causa de la frigidez del cerebro del animal. De la misma manera, los "ojos enfermos enferman a otros", es decir, transmiten los males de su poseedor. Por lo tanto, las mujeres, naturalmente húmedas, podían debilitar al hombre con una sola mirada venenosa. Las concepciones eruditas decían que la vista procedía de un "espíritu luminoso". Un debate filosófico oponía a los seguidores de Platón, partidarios de la emisión de luz por el ojo para iluminar los objetos, con los seguidores de Aristóteles que, a la inversa, suponían que la percepción de los rayos luminosos provenientes del exterior era más importante para explicar la visión.[55] Para los primeros, la mirada seguramente podía abrasar, en un sentido propio. Los poetas de la época no ignoraban la metáfora con este propósito cuando pretendían estar consumidos de

[54] R. Muchembled, *La Societé policée*, *op. cit.*, cap. III.
[55] C. Havelange, *op. cit.*

deseo por una mujer. Guillaume Bouchet refiere la opinión según la cual la vista es el más valioso de todos los sentidos; luego explica que la pasión más grande del alma, el amor, tiene su fuente en la mirada. Bouchet supone, con demasiada vehemencia para ser totalmente comprendido, que es posible morir de amor, pues las víctimas "tienen los órganos interiores encogidos, y el corazón abrasado, el hígado ahumado, los pulmones cocidos y el cerebro dañado: todo por el excesivo calor que han soportado a causa de la fiebre de amor".[56]

En la representación imaginaria culta, la mirada estuvo cada vez más asociada con la masculinidad, con Dios, con la claridad, con la belleza, con la razón, sobre todo gracias a Descartes. La mirada se civilizó, se distanció del ojo de la bruja portadora de la pata de sapo diabólica. Las creencias populares, más ambivalentes sobre este tema, comenzaron a recubrirse lentamente de un tejido explicativo único. En nuestros días, la adivinación mediante la bola de cristal sólo recuerda muy vagamente las prácticas más diabólicas, relacionadas con el ojo mágico simbolizado por un espejo, una superficie de agua inmóvil o un círculo sobre el suelo. Pero mientras se ponían en funcionamiento los mecanismos de promoción de la visión, el olfato experimentaba un descenso a los infiernos.

Una historia de los sentidos: el carácter demoniaco del olfato

Los dos fenómenos estaban íntimamente relacionados. El distanciamiento de los cuerpos reafirmaba el rol de la vista, sentido intelectual que combinaba muy bien con el desarrollo de la identidad europea, y contribuía a desvalorizar el órgano del olfato, demasiado ligado a la animalidad. El camino de la declinación del olfato en Occidente estaba abierto. En su estética, Immanuel Kant (1724-1804) podría un día ignorar totalmente el asunto, antes de la eliminación completa de los olores bajo las fragancias de los perfumes en la época contemporánea.[57] Las observaciones de los antropólogos ayudan a comprender la importancia del fenómeno, que está relacionado con la percepción de la muerte y la noción de la contaminación en las numerosas sociedades extra-

[56] L. Lemnius, *op. cit.*, ff. 7 y 8; G. Bouchet, *op. cit.*, t. III, pp. 192-193, 200-201 y 208-209.

[57] D. Howes, "Olfaction and Transition", en D. Howes (comp.), *op. cit.*, pp. 128-147, especialmente pp. 144-145. Véase también C. Clasen, D. Howes y A. Synnott, *Aroma. The Cultural History of Smell*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994; A. Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat e l'imaginaire social aux XVIII^e-XIX^e siècles*, París, Aubier, 1982; del mismo autor, "Histoire et anthropologie sensorielle", en *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, 1990, pp. 13-14.

europeas. A menudo han observado que la evocación del nacimiento está correlacionada con la muerte; por ejemplo, los bribrís de Costa Rica consideran que lo más impuro, después del cuerpo de una mujer encinta por primera vez, es un cadáver. En muchos otros casos, el cuerpo femenino estropeado por un parto o por las reglas también se consideraba impuro.[58] Además, se ha podido constatar que el médico Lemnius se refería al hedor natural de la mujer en oposición al olor aromático del cuerpo del hombre. Los acontecimientos en Europa a partir del siglo XVI iniciaron una transformación importante de la representación de la muerte, con el establecimiento de conexiones implícitas entre ésta, el cuerpo femenino y el sentido del olfato. Este último fue una caja de resonancia de las modificaciones fundamentales en la percepción del cuerpo. El proceso de demonización que se desarrolló a propósito de este sentido indicaba el nacimiento de un tabú olfativo, que relacionaba el sexo con la muerte para controlar mejor la carne pecadora.

La hediondez constituía una dimensión común de la existencia, sobre todo en las grandes ciudades. El cuerpo humano despedía un olor que no siempre desagradaba a los contemporáneos, salvo cuando se trataba del olor a lomo de cordero rancio denunciado por Brantôme y muchos otros autores, en particular en las mujeres. Para no soportar los reproches de este tipo en el momento de la regla, ellas llevaban tampones perfumados o esponjas impregnadas de almizcle y ámbar entre las piernas y bajo las axilas. En 1626, Jean Renou aconsejaba, en *Les Œuvres pharmaceutiques,* quemar la corteza de un limón con canela, amizcle, etc., "para disipar el mal olor de su sexo con el aroma agradable de ese perfume".[59]

Más inquietantes eran los olores pestilentes, relacionados desde la Antigüedad, especialmente por Galeno e Hipócrates, con una alteración de las condiciones del aire, es decir, el calor, el frío, la humedad y la sequedad. En el siglo XVI, el desarrollo de la teoría del contagio atrajo aún más la atención sobre estos fenómenos, mientras las enfermedades epidémicas llamadas pestes, de tipos desconocidos hasta entonces, causaban estragos. La explicación se desplazó entonces de la putrefacción del aire a la identificación de un vapor venenoso particular. En 1568, Ambroise Paré afirmaba que "la putrefacción de la peste es muy diferente de todas las otras putrefacciones, porque en ella hay una malignidad oculta e inefable". Los consejos para prevenir este peligro

[58] D. Howes, art. cit., pp. 140-141.

[59] Se pueden encontrar referencias en el notable informe de maestría de Aurélie Biniek, *Odeurs et Parfums aux XVI^e et XVII^e siècles*, R. Muchembled (coord.), Université Paris-Nord, 1998, pp. 58-65.

invisible condujeron al saneamiento de los lugares malsanos y a las maneras de proteger un cuerpo humano poroso, que podía ser penetrado por los vapores nocivos. El famoso traje de los médicos de la peste, con una máscara provista de un largo embudo lleno de aromas protectores, procedía de este principio. Una relación cada vez más estrecha se estableció entre los olores deletéreos, los excrementos, el pecado y el infierno. Las deyecciones de ciertos animales suscitaban una especial aprensión. En su *Traité de la peste* publicado en Rouen en 1620, Jean de Lampérière incriminaba a los animales que vivían en la inmundicia, particularmente a los cerdos, las palomas, los conejos, los patos, las gallinas y los caballos. Angelus Sala, autor del *Traicté de la peste* (Leiden, 1617), denunciaba que los "perros mastines, dentro de la casa, despiden un olor muy desagradable, y en particular aquellos que se alimentan de carroña, y de las entrañas hediondas de los animales, que son suficientes para infectar a una ciudad entera, con el aliento horrible que sale de sus bocas, tan peligroso como el hedor de los excrementos y la orina de los gatos". Los perros y gatos se mezclan, según él, con "las gentes pobres y sucias que viven amontonadas a la manera de los cerdos", pues "no hay nada en el mundo que atraiga tanto a la peste como la suciedad y el hedor".[60] El acento que se pone aquí sobre la animalidad es evidente. Guillaume Bouchet hace que uno de sus personajes se asombre "de que los excrementos de las bestias brutas no tengan tan mal olor como los del hombre", y Ambroise Paré aconseja a sus colegas que "cuando se aproximen a los enfermos, se cuiden de aspirar su aliento y el olor de sus excrementos". Al parecer, el viejo temor al cuerpo mágico se concentraba cada vez más en sus diversas excreciones. Occidente experimentaba un distanciamiento físico más grande, so pretexto de terminar con la epidemia pestilente. El olfato estaba particularmente involucrado porque constituía un sentido de proximidad y un resabio de la condición animal del hombre. De esta manera, se pueden comprender las prescripciones aparentemente extrañas de los médicos, que traducen en un hecho el proceso de intelectualización de los sentidos, generador de un distanciamiento suficiente para no sentir el olor del otro. Del mismo modo que Ambroise Paré, Lemnius preconizaba examinar a un enfermo evitando su aliento. Por ese motivo, era necesario poner el rostro de perfil. Paré acotaba que esa posición también permitía no cruzar la mirada con el paciente, capaz de transferir su mal, y que a toda costa había que evitar colocarse entre el enfermo y la chimenea.[61] Los consejos de urbanidad del siglo XVII definían de esta

[60] *Ibid.*, pp. 71 y 73-74.
[61] G. Bouchet, *op. cit.*, t. III, p. 162; A. Biniek, *op. cit.*, p. 75; L. Lemnius, *op. cit.*, f. 7.

manera la actitud de cortesía: permanezca no demasiado cerca del interlocutor, con la cabeza un poco de perfil; además, el lugar opuesto a la puerta, cerca de la chimenea, estará reservado al dueño de casa, como el más importante, el más seguro, el que expresa mejor las cualidades del anfitrión. Lejos de indicar una noción de contagio parecida a la nuestra, el distanciamiento médico frente al enfermo estaba motivado por un temor al cuerpo mágico. "Muchos han contraído la peste con sólo mirar las casas infectadas" o "por la mirada de un infectado", suponía Jean de Lampérière en 1620.

Si bien la peste era la "plaga de Dios" para castigar a los hombres por sus pecados, se manifestaba con emanaciones deletéreas, que prefiguraban la muerte y la putrefacción de los cadáveres. Signo de la cólera divina, también podía ser propagada por el rayo que dejaba un "olor muy hediondo" sobre aquello donde caía. Pero, por otra parte, la hediondez era el atributo del demonio, cuyas apariciones estaban acompañadas de esta característica. La representación imaginaria colectiva relacionaba de manera corriente las exhalaciones más horribles con la imagen del diablo. Un poeta francés anónimo comparaba el fango de París con los excrementos infernales:

> Bran de damnés abominables,
> Noire fécale de l'infer
> Noire guinguenarde du diable.*

En este sentido, Piero Camporesi se ha referido a un "infierno de la nariz", que asocia los olores de la putrefacción con las representaciones mórbidas o maléficas. Por ejemplo, el jesuita Jean de Bussières insertó en sus *Descriptions poétiques,* en 1649, una oda titulada "El azufre", con el subtítulo "Temer al infierno".[62] Como Señor de la Noche y de la Muerte, de los animales repugnantes, de aquellos seres que se creía nacidos por generación espontánea de la podredumbre o del excremento animal más hediondo, hediondo como el mismo macho cabrío que se manifestaba por exhalaciones sulfurosas, Satanás reinaba sobre el olfato. Sólo el olor de santidad de los cadáveres milagrosamente preservados de la descomposición escapaba a su empresa, destacando la om-

* Hez de los condenados abominables, / Negra materia fecal del infierno / Merienda negra del diablo.

[62] A. Biniek, *op. cit.,* pp. 79-80; R.-H. Guerrand, *Les Lieux. Histoire des commodités,* París, La Découverte, 1985; P. Camporesi, *L'Officine de sens,* París, Hachette, 1989; del mismo autor, *Les Effluves du temps jadis,* París, Plon, 1995. A propósito del rayo, véase L. Lemnius, *op. cit.,* f. 200.

nipotencia de Dios, que abría la puerta estrecha del paraíso. En esta tierra, oler espantosamente mal indicaba a la vez la presencia del pecado y de la enfermedad. Era lícito prevenirse del olor con la ayuda de sustancias odoríferas, pero sin excesos, pues el demonio podía penetrar en un cuerpo demasiado propenso a ocultar su naturaleza bajo efluvios embriagadores.

El perfume ocupó un lugar tan fundamental como ambivalente en la vida cotidiana. Por un lado, los aromas se utilizaban de múltiples maneras contra las pestes. Las casas, los bienes o las personas se sometían a desinfecciones y se quemaban hierbas aromáticas. Algunos preconizaban desalojar el mal con el mal, quemando cuernos para curar a un enfermo o manteniendo un macho cabrío en la vivienda, pues según Ambroise Paré, el "vapor" de este animal hediondo "impide que el aire apestado penetre en ella". Como medida preventiva, los órganos porosos y abiertos se debían proteger por medio de fricciones de vinagre, especialmente sobre la boca, la nariz, las orejas, las sienes, las ingles y las partes genitales. Estas prescripciones recuerdan los ritos de proteccción de las aberturas corporales practicados por numerosos pueblos. También se podía embeber una esponja en vinagre para olerla, a menudo, al caminar por la calle. Los más ricos llevaban un "pomo de ámbar", una joya cincelada que contenía esta sustancia, a fin de aspirarla en caso de necesidad. Los frascos de fragancias eran variados, así como las simples bolas de arcilla odorífera y los frutos como los limones o las naranjas, o los ramilletes de flores perfumadas. Cuando ocurrían las epidemias, la gente salía con la cabeza cubierta por un velo perfumado apretado contra el rostro y evitaba todo contacto con los otros. Los más expuestos al peligro, como los médicos y ayudantes, usaban un traje completamente cerrado, protegido por sustancias aromáticas. A veces incluso se obstruían todas las aberturas corporales, con un diente de ajo en la boca, incienso en las orejas y ruda en la nariz...[63] Además, los pomos de ámbar formaban parte de los talismanes llevados para preservarse de las fuerzas oscuras. En el arte de los Países Bajos de la primera mitad del siglo XVI aparecen entre las manos de un personaje rezando o sujetados a un cinturón o a un rosario, lo cual indicaba el deseo de mantener a los demonios a distancia. Las miniaturas y pinturas también mostraban plantas que cumplían el mismo rol.[64] En los dos casos, los olores podían ahuyentar al diablo. ¿Acaso el ajo no es siempre el medio seguro de ahuyentar a

[63] A. Biniek, *op. cit.*, pp. 115-132; L. Lemnius, *op. cit.*, f. 138, sobre la hediondez que puede enfermar.

[64] R. L. Falkenburg, "De duiven buiten beeld. Over duivelafwerende krachten en motieven in de beeldende kunst rond 1500", en *Duivelsbeelden*, *op. cit.*, pp. 107-122.

los vampiros en nuestras películas de horror actuales? Su uso profiláctico contra los vapores pestilentes relacionaba implícitamente los dos dominios, el de la enfermedad y el de Satanás, así como el incienso, eminentemente asociado con la devoción, simbolizaba el rechazo al Mal.

Sin embargo, la barrera aromática protectora podía transformarse en una trampa demoniaca. Los moralistas y los hombres de la Iglesia hacían un segundo tipo de consideración, muy despreciativa, sobre el abuso de las fragancias artificiales, en una época en que la moda había enriquecido a los guanteros-perfumistas. Los guantes, los objetos de cuero y las fundas de las espadas se perfumaban para ocultar el olor intenso del cuero; con demasiada frecuencia se olvida que esta práctica consistía en sublimar la muerte alejando su emanación de las pieles así tratadas. El cuerpo humano también debía ocultar los achaques de la vejez y los hedores animales. Los saquitos perfumados que contenían hierbas aromáticas en pequeños cojines (de donde proviene su nombre "coissines") se colocaban en los arcones de la ropa o se llevaban encima. Jean de Renou refiere que las mujeres apestadas (que olían muy mal) llevaban estos "coissines" entre sus dos senos para ocultar y corregir su imperfección. Otros se diseñaban siguiendo la forma del órgano a curar, en virtud de la magia que podía operar la semejanza: Jean Bonnart, profesor de cirugía de París, preconizó en 1629 hacerlos en forma de cofia para la cabeza, o semejantes a una gaita para el estómago, y así sucesivamente. En el siglo XVII, era de buen gusto llevar una caja que contuviera pastas aromáticas o una esponja envinagrada, para llevarla a la nariz en caso de peligro.

Muchos objetos y joyas se perfumaban, como las cadenas, los anillos o incluso los rosarios, utilizando esencialmente el ámbar y el almizcle. Su uso no tenía un fin exclusivamente decorativo o destinado a la seducción. También incluía una intención protectora relacionada con una inquietud frente a los peligros, a la muerte y al demonio. El inventario de la reina María de Médicis, en 1609, incluía "una cabeza de moro hecha de almizcle y ámbar adornada de oro y plata y enriquecida por 10 rubíes en el tocado o guirnalda y por ocho esmeraldas".[65]

La hostilidad de los moralistas estaba particularmente dirigida a los excesos femeninos en estos dominios. En la época de la implantación de la Contrarreforma católica, bajo los reinados de Enrique IV y de Luis XIII, Francia conoció una verdadera reacción contra la impudicia de las damas que seguían la moda de los senos desnudos, y contra todo aquello que incitaba al pecado contrariando la naturaleza, como los

[65] A. Biniek, *op. cit.*, pp. 147-157.

afeites para ocultar los estigmas de la edad o las preparaciones destinadas a modificar la obra de Dios ocultando los olores naturales, por más desagradables que fueran. En sus *Diverses Leçons,* de 1604, el médico Louis Guyon denunciaba una práctica citada por muchos otros autores: no solamente se perfuman los vestidos y los cabellos, "sino que muchos también lo hacen sobre la glándula viril y en la vulva antes del coito, para experimentar una mayor voluptuosidad".[66] El perfume, como el espejo de la coqueta, permiten al diablo introducirse en el cuerpo demasiado propenso a los deseos carnales, como lo es naturalmente el cuerpo de la mujer. El abuso de las fragancias abre así las puertas del infierno. En los Países Bajos españoles, el franciscano Philippe Bosquier editó en Mons en 1589 una tragedia llamada *Le Petit Razoir des ornemens mondains,* "en la cual todas las miserias de nuestro tiempo se atribuyen tanto a las herejías como a los ornamentos superfluos del cuerpo". Uno de los personajes, y no de los menores, es el Hijo de Dios, Redentor del mundo. En la escena II del segundo acto, santa Isabel intenta contener su cólera contra los hombres, pero no se deja conmover, pues sus pecados son muy grandes, en particular, los de las jóvenes vestidas a la última moda:

> Y para atrapar mejor a la juventud enamorada,
> Será necesario ponerse púrpura y cerusa,
> Será necesario reemplazar los colores ingenuos
> Que han recibido de mí: ellas tendrán los aromas,
> Los vestidos almizclados; tendrán el bálsamo,
> Llevarán en la mano la manzana dulce-fragante.
> Mi nariz no puede resistir esos olores,
> Mis ojos están deslumbrados por todos esos colores,
> No deseo tolerar una apostura tan vana
> Que no hace más que atizar el fuego de la lascividad,
> Que impulsa y obliga al joven ciego
> A correr tras ellas como un toro joven.[67]

El olfato se encuentra aquí íntimamente relacionado con el pecado sexual. En su obra, Bosquier había puesto de relieve la cita bíblica de Isaías, III, que prometía un terrible castigo a las hijas de Sión, pues el Señor invertiría los signos que ellas tanto buscaban: "Y en lugar de un dulce aroma será un hedor". En el espacio cultural donde actuaban es-

[66] *Ibid.*, p. 92.

[67] P. Bosquier, *Tragoedie nouvelle dicte Le Petit Razoir des ornemens mondains, en laquelle toute les misères de nostre temps son attribuées tant aux hérésies qu'aux ornemens superflus du corps*, Mons, Charles Michel, 1589 (Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 58).

tos represores de los vicios, la inhibición olfativa occidental había comenzado con una correlación explícita entre el sexo y el perfume usado en demasía por las mujeres. La lección de los poetas de la Pléiade o de algunos de sus sucesores era muy diferente, pues ellos encontraban la miel y la leche bajo la lengua de su enamorada, apelando en su ayuda al *Cantar de los Cantares* para definir el beso por su olor delicioso. A medio camino entre estos dos puntos de vista, los autores de grabados de los años 1550-1650, consagrados al olfato, más bien idealizaban a la mujer que simbolizaba este sentido, sola con un perro y flores, o en compañía de un hombre enamorado a quien ella le hacía aspirar una rosa. Pero la posición del jarrón o del canasto de flores, muy a menudo ubicados sobre el regazo de la mujer, así como el hocico del perro en la misma posición, recordaban el mal olor natural del sexo de la mujer y de sus reglas, como decía Lemnius. El arte idealizaba esta realidad, con un movimiento ascendente, hacia la nariz del personaje femenino o del galán que la abrazaba.[68]

Estas diferencias demuestran insistentemente que el sentido olfativo estaba en transición y experimentaba diversas influencias, a veces contradictorias. Lentamente fueron surgiendo dos correlaciones fundamentales, sin hacer desaparecer las imágenes y las prácticas antiguas: el aumento del asco que inspiraba el olor de los excrementos, sobre todo los del hombre; un comienzo de la sublimación olfativa en materia sexual, mediante los perfumes aplicados sobre los órganos genitales y las metáforas florales de los poetas o artistas. Desde luego, las partes bajas del cuerpo no cambiaron de estatus para todos ni en todas partes. La evocación de la "materia gozosa" continuó haciendo las delicias de la buena sociedad, al menos hasta fines del siglo XVI, si se juzga por la moda de los narradores picantes y escatológicos. La sexualidad se mantuvo en un marco de liberalidad así como de brutalidad, desde las cortes hasta las aldeas, sin olvidar el mundo eclesiástico, pues las concubinas de los sacerdotes sólo ocasionalmente fueron expulsadas; por ejemplo, en el Franco Condado durante el primer tercio del siglo XVII. Las nuevas tendencias todavía necesitarían de algo así como un siglo, a partir de 1580, para ocupar un lugar realmente importante en la vida de los privilegiados o ricos, y quizás de los ciudadanos de clase media. La demonización de la parte inferior del cuerpo, aun cuando fuera imperfecta y limitada socialmente, correspondía al periodo de la caza de brujas no porque haya estado directamente relacionada con ella, sino porque los mismos autores, el mismo universo de ciudadanos

[68] A. Biniek, *op. cit.*, presenta siete ilustraciones de este tipo en las pp. 189-197, sin comentarlas en este sentido.

lectores, creían en las obras del demonio, tanto en el cuerpo de los otros, es decir, de las brujas, como en su propia envoltura carnal a través del pecado.

Oler mal llegaría a ser un día un signo esencial de inferioridad social. Mientras tanto, el hedor evocaba a la vez la imagen del diablo, de las enfermedades, de los remedios olfativos indispensables para soportarlo, y la imagen de los placeres de la carne y la culpabilidad que resultaba del hecho de entregarse a ellos demasiado intensamente. La nariz proporcionaba a la vez placer y terror. La fisiognomía, entonces considerada como una ciencia, hacía de este órgano bien visible el indicador de la identidad sexual. Inspirado sin duda en una idea popular más antigua, Della Porta escribió en su tratado publicado en latín en 1586 —y muchas veces traducido desde entonces— que la forma y el tamaño del apéndice nasal indicaba las dimensiones y forma del miembro viril. Los hombres que tenían la nariz larga y gruesa, como Cyrano de Bergerac, no tenían por qué quejarse. La nariz chata, corta y aplastada, según él, se traducía en lascivia, libertinaje e impudicia.[69] Lo mismo ocurría con las mujeres, cuya lubricidad y "partes pudorosas" se "veían" como la nariz en el medio de la figura. Por otra parte, Lemnius suponía que las mujeres pálidas o delgadas eran más lujuriosas que las gordas o de piel rojiza.[70]

Contrariamente a lo que pensaba Lyndal Roper en la Alemania del siglo XVI, para quien la expresión "partes pudorosas" no implicaba realmente una noción de vergüenza, sino un simple tabú que inspiraba respeto,[71] me parece que el sexo de la mujer fue objeto de un proceso de culpabilización en toda Europa. De buenas a primeras, los términos propiamente dichos parecían relativamente neutros, siempre que se pudieran aplicar a los hombres. Pero durante los procesos de brujería, cuando los utilizaron los jueces o los cirujanos y verdugos que buscaban la marca diabólica, adquirieron un carácter claramente satánico en relación con las acusadas. Desnudas, rasuradas, estas mujeres eran examinadas minuciosamente, con una atención particular en sus órganos íntimos, donde el demonio se escondía mejor que en otras partes. Además, a veces confesaban haber dado como prenda al diablo "un pelo de sus partes pudendas". Su pacto no era tanto de sangre como de sexo, lo cual implicaba la copulación satánica que los jueces hacían

[69] J.-J. Courtine y G. Vigarello, "La physionomie de l'homme impudique. Bienséance et 'impudeur': les physiognomonies au XVI^e et au XVII^e siècles", en *Parure, Pudeur, Étiquette*, revista *Communications*, núm. 46, 1987, pp. 79-91.

[70] L. Lemnius, *op. cit.*, f. 182.

[71] L. Roper, *op. cit.*, p. 59.

describir con precisión, menos por voyeurismo que por la seguridad de que no se podía esperar otra cosa de parte de una bruja. Este mecanismo no concernía a la vergüenza propiamente dicha, aun cuando la acusada expresara su turbación de esa manera, sino a la culpabilidad que los magistrados intentaban hacerle sentir profundamente. Seguramente ellos mismos la entendían y experimentaban de esa manera. El cuerpo desnudo endemoniado que ellos examinaban era en efecto el de una mujer muy real, semejante a su esposa, a su madre, y sin embargo totalmente diferente porque era culpable del mayor crimen imaginable en el mundo. La interiorización del pecado se les aparecía con su luz enceguecedora. Sin duda, durante este proceso ellos se habían transformado más profundamente que los campesinos aterrados a quienes obligaban a confesar. Es difícil creer que la imagen del cuerpo femenino en general no resultara modificada en la representación imaginaria colectiva de las élites, de las cuales formaba parte.

La representación del "rostro demoniaco en las partes bajas del cuerpo" adquiere todo su sentido en esta situación. Señala de manera simbólica una fascinación creciente por esta parte del cuerpo, porque allí se encuentra precisamente el objeto de una desvalorización para los moralistas, mientras que la cultura exuberante introducida por Rabelais se niega a morir. El rostro "bajo la cola" del diablo, besado por los miembros de la secta satánica —si hemos de creer en los demonólogos—, es un fantasma que localiza así la suma de los pecados y peligros asociados con las partes bajas del cuerpo. Esto traducía poderosamente la importancia en la cultura occidental de un mecanismo de reprobación de la animalidad del hombre, poniendo el acento de manera creciente en el aspecto sagrado inherente a su naturaleza. Las *Histoires tragiques,* de Pierre Boaistuau, cuya primera edición apareció en 1559, tienen una portada ilustrada con una figura que muestra a Satanás sobre un trono. Su cabeza de gato lleva una tiara papal. Su cuerpo corresponde al de una mujer de senos pendientes y miembros provistos de garras, y su sexo, visto de frente, representa una boca semihumana totalmente abierta.[72] La lubricidad felina de la mujer y su sexo demoniaco son evidentes en este documento que precede a un libro de relatos extraordinarios, centrados en las pasiones humanas más excesivas. Por contraste, el cuerpo santo rechaza las tiranías de la carne. Antoinette Bourignon, mística del siglo XVII, describe a Adán como un ser andrógino:

[72] E. Lehner y J. Lehner, *op. cit.*, que reproduce el grabado, p. 18. Boaistuau será ampliamente evocado en el capítulo IV.

> En el lugar de las partes animales que no se nombran, estaba hecho como serán nuestros cuerpos en la vida eterna, y que no sé si debo decir. Tenía en esta región la estructura de una nariz de la misma forma que la del rostro; y había allí una fuente de olores y perfumes admirables; de allí también debían salir los hombres, de los cuales él tenía todos los principios en sí mismo, pues poseía en su vientre un vaso donde nacían los pequeños huevos y otro vaso lleno de licor que nutría sus huevos fecundados.[73]

La nariz, los olores y el sexo estaban decididamente en un plano de igualdad en la representación imaginaria negra de los demonólogos, en los sermones de los predicadores o en los sueños místicos. El olor de santidad era el contrapunto exacto del hedor diabólico. El primero expresaba la parte sagrada que hay en el ser humano, el otro su naturaleza animal, que era imperativamente necesario dominar. En una época de transición entre la magia y la ciencia, Occidente producía sus demonios internos[74] a fin de iniciar la conquista de los espacios misteriosos del microcosmos corporal. Para progresar realmente, la civilización de las costumbres trastornaba al hombre viejo. Al no poder proponer un horizonte científico, todavía en gestación, la civilización reunía las magias del pasado en una visión unificada del universo, donde el diablo actuaba con autorización divina y donde cada mortal debía aprender a controlar sus pasiones, su vida desordenada, a fin de colaborar en una misión sagrada. Satanás fue el motor de Occidente: encarnaba el aspecto de sí mismo contra el cual era necesario luchar sin tregua. En nombre de Dios, habrían dicho los contemporáneos. Para crear un vínculo social a través de los mitos civilizadores, para engendrar una tensión dinámica que impulsara a los hombres a la conquista de sí mismos y del mundo, supone el historiador.

[73] Citado por G. Lascault, *op. cit.*, p. 136.

[74] N. Cohn, *Démonolâtrie et Sorcellerie au Moyen Âge: fantasmes et réalités*, París, Payot, 1982 (primera ed. inglesa con el título de *Europe's Inner Demons*, 1975).

IV. LA LITERATURA SATÁNICA Y LA CULTURA TRÁGICA, 1550-1650

A la memoria de Albert-Marie Schmidt, sabio pasador, guía maravilloso bajo el Sol negro de las Tragedias

En los siglos XVI y XVII, Europa conoció un verdadero maremoto diabólico. Jamás la figura del Príncipe de las Tinieblas había tenido una importancia semejante en la representación imaginaria occidental. Y jamás la volvería a tener en lo sucesivo. El fenómeno superaba el marco religioso para involucrar todos los aspectos de la vida. Una mirada retrospectiva destinada a intentar comprenderlo mejor debe tener en cuenta esta globalidad, pues ella da a la creencia en el demonio el valor de un mito cósmico explicativo. Algo importante había cambiado en lo más recóndito de las sociedades del Viejo Mundo. Atormentadas, angustiadas y desestabilizadas por fenómenos inauditos, como el descubrimiento de los pueblos de un continente ignorado o el terrible impacto de las Reformas, las sociedades buscaban un sentido para explicar la existencia humana y los peligros espantosos que la acechaban. Bajo la lava ardiente de las intolerancias y a pesar de los enfrentamientos hostiles de todo tipo, Occidente construía su identidad colectiva. Mientras que sus poblaciones laboriosas permanecían masivamente aferradas a una visión mágica del universo, sus dirigentes, sus pensadores, sus artistas inventaban formas nuevas de unidad. Éstas no podían apoyarse en la ciencia, de la cual se habían podido ver los límites con Levinus Lemnius o Ambroise Paré. Dichas formas adoptaban obligatoriamente una visión teológica dominante hasta Descartes que, por otra parte, siguió siendo muy poderosa hasta mucho después de su muerte. Las apasionadas confrontaciones religiosas no impidieron que se formaran cadenas invisibles de símbolos que relacionaban entre sí a los europeos que habían partido a la conquista del globo. Las poblaciones remotas encontradas no se equivocaron al respecto al identificar en sus interlocutores occidentales una manera particular de percibir el mundo oculto bajo el tejido de las diferencias nacionales, religiosas y sociales.

El miedo a sí mismo

Esta unidad profunda resultaba de una visión antropocéntrica de la existencia. No a la manera de los humanistas optimistas encarnados por Erasmo, que hacían del hombre el equivalente de un dios bueno, sino a la manera de Lutero y sus cohortes de pesimistas sobre la naturaleza humana, que se alzaron durante esos siglos de fuego, de hierro y de sangre. A sus ojos, el Creador parecía terrible y vengador. En otras palabras, no era en modo alguno un príncipe lejano; invisible, ahora se aproximaba lo más posible al hombre para imponerle su ley inflexible a través de los signos expresivos de su ira: calamidades, monstruos y cometas. Satanás también estaba más presente, más activo, más maléfico, porque actuaba con autorización divina para castigar a los pecadores o para tentarlos. Siempre que podía se encarnaba en un cadáver o penetraba en un cuerpo, algo que los ángeles no hacían, como lo aseguraban los exorcistas.

En términos históricos, el peso de la culpabilidad personal aumentó considerablemente para los cristianos más conscientes, los más comprometidos con estas definiciones vigentes en toda su cultura. El demonio fue la expresión directa de esa cultura. Al seguir su huella en la representación imaginaria, es posible ver afirmarse un mito mucho más amplio que la forma religiosa y moral que lo promovió: el de la responsabilidad total del individuo. La imagen de un dios terrible, interesado en cada acción del ser humano, tenía como contrapunto a un demonio de un extraordinario poder que seguía paso a paso su prueba, de la cuna a la tumba. Este mecanismo de personalización y de interiorización del pecado fue el fundamento mismo de la modernización de Occidente. En este sentido, sería necesario releer la célebre teoría de Max Weber sobre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.[1] La polémica virulenta desatada entre los economistas sobre esta obra ha hecho olvidar que se trataba de un ensayo sobre la sociología de las religiones.[2] El autor planteaba el problema de la singularidad histórica de la cultura occidental. Lo que Weber decía de la tensión interna del sujeto protestante, siempre en busca de pruebas concretas en su existencia de la predestinación divina, se podría transponer al conjunto de los combatien-

[1] La primera versión alemana de esta obra apareció en una revista en 1904 y 1905. En cuanto a la versión francesa, véase M. Weber, *L'Étique protestante et l'Esprit du capitalisme*, París, Plon, 1964.

[2] P. Besnard, *Protestantisme et Capitalisme. La controverse post-wébérienne*, París, A. Colin, 1970, pp. 18-19.

tes de la fe en una Europa de intolerancia. Desde mediados del siglo XVI se inicia una época de gran inquietud en un mundo considerado calamitoso, bajo el ojo severo de Dios. Tanto los católicos como los protestantes creen ver un abismo infernal que se abre bajo sus pies, y al demonio que aprovecha cada ocasión para invadir su ser. Este mecanismo de culpabilización de la persona conduciría a una búsqueda desenfrenada de pruebas de que el Creador no había abandonado a los hombres. El heroísmo cristiano, las misiones exteriores, la evangelización de otros pueblos, la destrucción de los enemigos interiores representados por las brujas, pertenecen a ese mismo universo. La duda que atormentaba a estos seres fue con frecuencia un motor poderoso de su acción y, además, los condujo hacia el camino de la civilización de las costumbres, que Norbert Elias relacionó estrechamente con el dinamismo de Occidente.[3]

Sobre esta trama, la redefinición de las fronteras entre el hombre y el animal, operada a fines de la Edad Media, había preparado el terreno para la "revolución" del cuerpo descrita en el capítulo precedente. En las regiones protestantes, como en los países católicos, la sexualidad se consideraba encuadrada en los límites estrechos de la religión y la moral, pero también de la medicina y del derecho criminal. El miedo a los "monstruos", nacidos de uniones contra natura, pertenecía a esta lógica de interdicción de toda relación sexual extramatrimonial: el lazo familiar y social se consolidaba bajo la tutela conjunta de los padres, los maridos y los representantes de las autoridades religiosas y civiles. El trasfondo del asunto se encontraba en la reafirmación de las cadenas de autoridad, a través de la tutela ejercida sobre las mujeres. Desde el terrible mito satánico de la brujería hasta las infamias más corrientes a que se prestaban sus cuerpos insaciables, las mujeres eran consideradas las desorganizadoras del mundo. Por consiguiente, era necesario controlarlas con el máximo rigor. El sexo prohibido, las mujeres vigiladas: estos temas proclamaban que lo esencial sucedía en la esfera del cuerpo. Hasta que se alcanzó el autocontrol propiamente dicho, lentamente realizado en la corte y en los grupos urbanos superiores a partir del segundo tercio del siglo XVII,[4] el miedo a sí mismo fue el motor principal de la evolución entre los años 1550 y 1650.

Atemorizar para educar habría podido ser la divisa de esa época. El discurso de las iglesias no bastaba, como tampoco el de la justicia criminal, a pesar de sus espectaculares escenificaciones. En realidad, la re-

[3] N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, *op. cit.*; del mismo autor, *La Dynamique de l'Occident*, París, Calmann-Lévy, 1975.

[4] R. Muchembled, *La Société policée*, *op. cit.*, cap. III.

presentación imaginaria occidental en este dominio la forjaron varias generaciones de escritores con un público creciente, sin llegar jamás muy profundamente a las propias masas populares. Esta cultura trágica encontró nuevas vías de penetración a través del arte, y sobre todo de un tipo de literatura dominada por la figura demoniaca, tanto en la Alemania protestante como en la Francia católica. Las realidades judiciales y los fantasmas se entremezclaban íntimamente en los libros, en los opúsculos y ocasionalmente en algunas páginas que referían una "noticia sensacionalista", es decir, un episodio sangriento, terrible o curioso, así como en los primeros diarios de la época. La expansión, en una Europa fragmentada, de una audiencia esencialmente compuesta por ciudadanos de las clases medias o acomodadas se traducía en el surgimiento de una concepción cultural unificada en torno a la figura emblemática de Satanás. El diablo tuvo, en suma, algunos efectos benéficos, ya que participó —pero, ¿Dios no lo dirigió a su antojo?— en el esfuerzo de identidad del continente. La vertiente negra de nuestra cultura adquirió realmente importancia, legando a los siglos siguientes ciertas tradiciones que se mantendrían muy vivas, a pesar del retroceso o la desaparición del demonio gesticulante. Se trataba, nada menos, de la constitución de los basamentos de la identidad culpabilizada, mucho antes de la aparición de la culpa en el doctor Jekyll de Stevenson y en la obra de su contemporáneo vienés, Sigmund Freud.

Los libros del diablo en la Alemania protestante

Martín Lutero creía en el diablo. Habla de él abundantemente en sus *Propos de table* (1531-1546), afirmando que "se adhiere al hombre más estrechamente que su ropa o su camisa, incluso más estrechamente que su piel". El padre de la Reforma casi no se alejaba en este sentido de las creencias clásicas de su época. Para él, Satanás no era únicamente un príncipe del Mal, sino un elemento concreto de la vida cotidiana. A menudo, verdugo al servicio de nuestro Señor, enviado para castigar a los pecadores, el diablo le parecía capaz de actuar en todas las circunstancias bajo formas múltiples. Habitaba en el cuerpo de los herejes, de los sediciosos, de los usureros, de las brujas e incluso de las viejas prostituidas, pero también podía aparecer como un ángel blanco o hacerse pasar por Dios. Además, adoptaba la forma de ciertos animales, como el león, el dragón, la serpiente, el macho cabrío, el cerdo, el perro, la oruga multicolor, el loro, el mono de cola larga y sobre todo la mosca. Lutero detestaba particularmente a esta última, *imago diaboli et hae-*

reticorum, porque le encantaba frotar su trasero sobre el papel, manchando las páginas de los libros con sus deyecciones, del mismo modo que el espíritu del Mal hacía sus necesidades en los corazones puros. El bestiario es clásico, así como la relación del diablo con los excrementos.[5] Lutero recogía muchas creencias populares con respecto al hábitat preferido por los demonios, situado según él en Prusia y en Laponia o, incluso, a propósito de un perro demoniaco que merodeaba en Sajonia y husmeaba a aquellos cuya fe era vacilante, una prueba segura de su muerte próxima. Atribuía la peste a Satanás y consideraba que muchas de las enfermedades se debían a la acción de sus esbirros en el cuerpo; éste era el caso de los locos, de los picados de viruela, de los cojos, de los ciegos, de los mudos, de los sordos, de los paralíticos. Se mostraba muy impresionado por los niños-monstruos. Él mismo decía haber encontrado al enemigo del género humano en múltiples ocasiones. La anécdota del tintero que Lutero habría arrojado contra el diablo en Wartburg a fines del siglo XVI, en realidad refiere que fue este último quien actuó así; la inversión de los roles sólo se produjo medio siglo más tarde. Los *Propos de table* contienen muchas otras anécdotas sobre las obras del Maligno que perturbaban el sueño del padre de la Reforma donde entablaba un debate con él hasta que le gritaba "lámeme el trasero", lo cual tenía el don de ponerlo inmediatamente en fuga. Lutero utilizaba aquí las mismas armas que Satanás, cuyo rostro-ano se decía que las brujas besaban en señal de sumisión. Muchas veces se encontró con el infame sobre su lecho, afirmando que dormía junto a él más a menudo que su Kethe; un día, descubrió a un perro allí y lo arrojó por la ventana, pues ningún animal de este género existía en el castillo de Wartburg. En otra ocasión, el Maligno bombardeó las vigas de la habitación con avellanas y zarandeó la cama, un episodio que se hizo célebre.[6] Una proximidad semejante de los hombres con el demonio, que se había tornado multiforme, no era en sí misma una novedad. Lutero había heredado una visión medieval del diablo burlado, que transcribió en escenas satíricas. Pero acentuó considerablemente la vertiente maléfica del tema relacionando estrechamente a Satanás, o más bien a sus legiones de secuaces especializados, con cada pecado del hombre: el veneno penetra en el alma porque un demonio ha invadido el cuerpo.

Su lección se extendió y amplificó considerablemente en la región lu-

[5] Véase el capítulo III.

[6] J. Ridé, "Diable et diableries dans les *Propos de table* de Martin Luther", en *Diable, Diables et Diableries au temps de la Renaissance*, París, Jean Touzot, 1988, especialmente las pp. 114-117 y 122.

presentación imaginaria occidental en este dominio la forjaron varias generaciones de escritores con un público creciente, sin llegar jamás muy profundamente a las propias masas populares. Esta cultura trágica encontró nuevas vías de penetración a través del arte, y sobre todo de un tipo de literatura dominada por la figura demoniaca, tanto en la Alemania protestante como en la Francia católica. Las realidades judiciales y los fantasmas se entremezclaban íntimamente en los libros, en los opúsculos y ocasionalmente en algunas páginas que referían una "noticia sensacionalista", es decir, un episodio sangriento, terrible o curioso, así como en los primeros diarios de la época. La expansión, en una Europa fragmentada, de una audiencia esencialmente compuesta por ciudadanos de las clases medias o acomodadas se traducía en el surgimiento de una concepción cultural unificada en torno a la figura emblemática de Satanás. El diablo tuvo, en suma, algunos efectos benéficos, ya que participó —pero, ¿Dios no lo dirigió a su antojo?— en el esfuerzo de identidad del continente. La vertiente negra de nuestra cultura adquirió realmente importancia, legando a los siglos siguientes ciertas tradiciones que se mantendrían muy vivas, a pesar del retroceso o la desaparición del demonio gesticulante. Se trataba, nada menos, de la constitución de los basamentos de la identidad culpabilizada, mucho antes de la aparición de la culpa en el doctor Jekyll de Stevenson y en la obra de su contemporáneo vienés, Sigmund Freud.

Los libros del diablo en la Alemania protestante

Martín Lutero creía en el diablo. Habla de él abundantemente en sus *Propos de table* (1531-1546), afirmando que "se adhiere al hombre más estrechamente que su ropa o su camisa, incluso más estrechamente que su piel". El padre de la Reforma casi no se alejaba en este sentido de las creencias clásicas de su época. Para él, Satanás no era únicamente un príncipe del Mal, sino un elemento concreto de la vida cotidiana. A menudo, verdugo al servicio de nuestro Señor, enviado para castigar a los pecadores, el diablo le parecía capaz de actuar en todas las circunstancias bajo formas múltiples. Habitaba en el cuerpo de los herejes, de los sediciosos, de los usureros, de las brujas e incluso de las viejas prostituidas, pero también podía aparecer como un ángel blanco o hacerse pasar por Dios. Además, adoptaba la forma de ciertos animales, como el león, el dragón, la serpiente, el macho cabrío, el cerdo, el perro, la oruga multicolor, el loro, el mono de cola larga y sobre todo la mosca. Lutero detestaba particularmente a esta última, *imago diaboli et hae-*

reticorum, porque le encantaba frotar su trasero sobre el papel, manchando las páginas de los libros con sus deyecciones, del mismo modo que el espíritu del Mal hacía sus necesidades en los corazones puros. El bestiario es clásico, así como la relación del diablo con los excrementos.[5] Lutero recogía muchas creencias populares con respecto al hábitat preferido por los demonios, situado según él en Prusia y en Laponia o, incluso, a propósito de un perro demoniaco que merodeaba en Sajonia y husmeaba a aquellos cuya fe era vacilante, una prueba segura de su muerte próxima. Atribuía la peste a Satanás y consideraba que muchas de las enfermedades se debían a la acción de sus esbirros en el cuerpo; éste era el caso de los locos, de los picados de viruela, de los cojos, de los ciegos, de los mudos, de los sordos, de los paralíticos. Se mostraba muy impresionado por los niños-monstruos. Él mismo decía haber encontrado al enemigo del género humano en múltiples ocasiones. La anécdota del tintero que Lutero habría arrojado contra el diablo en Wartburg a fines del siglo XVI, en realidad refiere que fue este último quien actuó así; la inversión de los roles sólo se produjo medio siglo más tarde. Los *Propos de table* contienen muchas otras anécdotas sobre las obras del Maligno que perturbaban el sueño del padre de la Reforma donde entablaba un debate con él hasta que le gritaba "lámeme el trasero", lo cual tenía el don de ponerlo inmediatamente en fuga. Lutero utilizaba aquí las mismas armas que Satanás, cuyo rostro-ano se decía que las brujas besaban en señal de sumisión. Muchas veces se encontró con el infame sobre su lecho, afirmando que dormía junto a él más a menudo que su Kethe; un día, descubrió a un perro allí y lo arrojó por la ventana, pues ningún animal de este género existía en el castillo de Wartburg. En otra ocasión, el Maligno bombardeó las vigas de la habitación con avellanas y zarandeó la cama, un episodio que se hizo célebre.[6] Una proximidad semejante de los hombres con el demonio, que se había tornado multiforme, no era en sí misma una novedad. Lutero había heredado una visión medieval del diablo burlado, que transcribió en escenas satíricas. Pero acentuó considerablemente la vertiente maléfica del tema relacionando estrechamente a Satanás, o más bien a sus legiones de secuaces especializados, con cada pecado del hombre: el veneno penetra en el alma porque un demonio ha invadido el cuerpo.

Su lección se extendió y amplificó considerablemente en la región lu-

[5] Véase el capítulo III.

[6] J. Ridé, "Diable et diableries dans les *Propos de table* de Martin Luther", en *Diable, Diables et Diableries au temps de la Renaissance*, París, Jean Touzot, 1988, especialmente las pp. 114-117 y 122.

terana alemana durante la segunda mitad del siglo XVI. Así surgió una literatura especializada que contribuyó a interiorizar aún más el temor a Satanás a través del miedo a sí mismo. Paralelamente a la tendencia punitiva observable entonces en toda Europa en materia sexual, moral y religiosa, se desarrolló un mecanismo de represión de los impulsos, basado en las nociones concretas de culpabilidad, transmitidas por las obras literarias y artísticas que retomaban la temática de la enseñanza religiosa.

La edad de oro de los *Teufelsbücher,* literalmente los libros del diablo escritos en alemán, se extendió desde el fin de la existencia de Lutero, en 1545, hasta 1604.[7] Durante este periodo de consolidación de la Reforma, de confrontación doctrinal intensa y del inicio de la gran caza de brujas, se publicaron 39 títulos originales, así como 110 reediciones de los mismos. Un cálculo aproximado estima en 240 000 los ejemplares que circularon durante la segunda mitad del siglo XVI. Las regiones católicas de Baviera, Würzburg, Bamberg y la región renana prohibieron su venta, pero produjeron sus propias obras sobre el demonio. Una literatura semejante no estaba al alcance directo del público popular. Interesaba prioritariamente a las personas ilustradas, en particular a los ciudadanos acomodados y a un sector de la clase media. Es probable que alrededor de un millón de personas, mujeres e hijos de los compradores incluidos, hayan podido estar en contacto con estos impresos durante las dos generaciones consideradas, sin tomar en cuenta la transmisión oral en que se inspiraban los pastores. Una minoría como ésta, en una Alemania habitada por una veintena de millones de habitantes, no es despreciable. Otros cálculos realizados sobre los inventarios de las bibliotecas permiten conocer el éxito obtenido por estos libros, pues representaban entre 5% y 15% del total de los fondos. Los resultados de las ventas fueron tan buenos en la feria de Francfort del Meno en 1568, que un librero del lugar, Sigmund Feyerabend, reunió en un grueso volumen todas las obras aparecidas desde 1569, o sea 20, con el título de *Theatrum Diabolorum*. La segunda edición de 1575 contenía cuatro temas suplementarios; la tercera, aparecida en 1587-1588, consistía en dos tomos, pues se habían agregado ocho relatos nuevos. El objetivo declarado era proporcionar enseñanzas sobre el diablo a los cristianos en general, pero también a los pastores y a los letrados. Feyerabend pretendía demostrar que el demonio no sólo tomaba posesión del alma y del cuerpo, sino que trataba de controlar todo, creando con-

[7] K. L. Roos, *The Devil in Sixteenth-Century German Literature: The Teufelsbücher,* Berna y Francfort del Meno, Peter Lang, 1972, ofrece un buen enfoque sobre el tema en su conjunto.

fusión en el conjunto del reino humano, dirigida sobre todo a las leyes civiles, el orden y la razón.[8]

Los *Teufelsbücher* habían sido casi todos redactados por pastores luteranos, autores de 32 de los 39 libros, con el propósito de denunciar los vicios y pecados de su tiempo y de advertir a los hombres contra la práctica de las supersticiones, la magia o la brujería. Estas obras adquirían formas muy diversas: sermones, octavillas, compilaciones, piezas dramáticas, cartas abiertas, poemas didácticos, anécdotas... Su valor literario también era muy variable, a menudo mediocre. Lutero no representaba la única fuente de inspiración, aun cuando había dado el impulso inicial. Estos escritos pertenecían a un género más amplio, ilustrado por las obras de crítica social, a menudo didácticas o satíricas, conocidas con el nombre genérico de *Spiegel,* es decir, *Espejos,* como el célebre *Till Eulenspiegel,* traducido al francés con el título aproximado de *Till l'Espiègle,* o como *La Nef des fous* de Sébastien Brant. Su originalidad residía en poner cada vez en escena a un diablo especializado. Esta literatura cubría tres campos de acción principales: la demonología propiamente dicha; los vicios o pecados personales, y la vida social y el círculo de la familia.

Un título simple que incluía la palabra *Teufel,* diablo, derivó en múltiples formas que indicaban claramente el contenido de cada obra. El primer grupo contenía, entre otros, los relatos sobre *La tiranía del diablo* y *El diablo del aquelarre.* Para combatir los pecados, se podía leer en segundo lugar el *Fluchteuffel,* consagrado a los enredos o a evitar el demonio de la envidia y de la danza; el *Spielteuffel* trataba sobre los jugadores, y el *Hosenteuffel* (1556) era responsable del gusto inmoderado por las trusas almohadilladas a la moda de los Países Bajos. Los demonios de la vestimenta eran más frecuentes en un país muy crítico frente a las modas extranjeras, mientras que un diablo "epicúreo" tentaba a los glotones. Finalmente, en el último grupo, el *Schrapteuffel* (1567) estaba consagrado a las prácticas económicas de las autoridades civiles y a los gastos excesivos, el *Jagteuffel* denunciaba la pasión de los nobles por la caza como algo nocivo e inútil y el *Eydteuffel* condenaba a los perjuros y a los autores de juramentos hechos a la ligera. Muchos demonios asediaban el círculo familiar: el *Ehteuffel* inspiraba a los maridos adúlteros, el demonio de la morada destruía en ella la armonía, el *Sorgenteuffel* causaba muchos desvelos, y la mujer aparecía bajo los rasgos del demonio femenino: el *Weiberteuffel* [el diablo hembra].[9]

[8] *Ibid.*, pp. 62, 67 y 108-109.
[9] *Ibid.*, pp. 56-57 y 69.

Basada en un ideal de perfección cristiana, la moraleja final de cada obra definía una actitud positiva que debía sustituir el comportamiento deplorable descrito en el texto. Se invitaba a cada lector a combatir personalmente al diablo específico evocado, y se daban los consejos precisos para lograrlo. El talento de algunos autores, así como las anécdotas contadas, la utilización del lenguaje vernáculo y a veces incluso las invenciones verbales contribuyeron al éxito de este género, que ayudó a unificar la visión del mundo de las clases medias y superiores. Los mensajes transmitidos se distinguían claramente de las ideas propiamente populares y supersticiosas, no sin influir en ellas a través de la reafirmación de la imagen del Príncipe de las Tinieblas y del temor a caer bajo su seducción.

Uno de los propósitos de esta vasta literatura mítica, que prolongaba el esfuerzo cotidiano de los pastores y la empresa de moralización de las autoridades, era hacer perder a los hombres toda la confianza en Satanás. La cultura literaria y religiosa así definida expresaba, a la vez, una desconfianza en las capacidades del individuo para alejarse del pecado y un rechazo a los elementos, positivos o irónicos, asociados con la figura del diablo burlado. Hasta la Reforma, el demonio que se dirigía a los hombres terminaba, con mucha frecuencia, burlado por ellos.[10] Aunque Mefistófeles no podía dejar de engañar al género humano, al que le deseaba la ruina. El viejo tema del pacto infernal adquirió una forma nueva con la aparición de la leyenda de Fausto. Esta variante sobre la versión de Théophile modificó muy profundamente la idea que se podía tener de una relación con el Mal. Si bien Théophile había aceptado firmar con el Tentador un contrato en el que entregaba su alma a cambio de ayuda para llegar a ser obispo, se arrepiente al aproximarse su fin. Obtiene su perdón por intercesión de la Virgen, que obliga al diablo a entregarle el documento fatal y lo quema de inmediato. Su historia se convierte en una leyenda sagrada, escrita en versos latinos desde el siglo x. La tradición popular desdramatizó el pacto satánico en toda Europa a través del relato sistemático de las desdichas del demonio incapaz de hacer cumplir las cláusulas previas. El Maligno no era muy astuto para muchos mortales que consideraban con ligereza el "papel mojado" que debía comprometerlos. En Alemania, se burlaban de aquellos que recordaban la leyenda explicativa de las fisuras sobre la puerta de la catedral de Aix-la-Chapelle. La puerta se había dejado de construir cuando faltó dinero para hacerlo y el diablo reclamó en pago la primera alma que pasara por ella. De acuerdo con los conse-

[10] *Ibid.*, p. 43. Véase también el capítulo I.

jos sagaces de un monje, se colocó una jaula con un lobo delante de la entrada. El animal penetró en el edificio una vez que fue liberado y, luego, los batientes se volvieron a cerrar. Pero el diablo se puso furioso y cerró tan brutalmente la puerta detrás de sí que se fracturó. Otro cuento muy difundido en Europa trataba sobre el puente del diablo, construido bajo sus cuidados. El contrato concerniente al puente situado entre Lenk y Ersmatt, cerca de Rotafen, estipulaba que las tres primeras cabezas que lo atravesaran le pertenecerían para siempre. El pueblo hizo rodar una cabeza de col, y la hizo perseguir por una cabra, luego lanzó un perro detrás de ésta. La propia Iglesia alentaba vivamente a los fieles a defenderse contra Satanás, a menudo con la ayuda de la Virgen, quien rompía el pacto prohibido.[11]

Pero las cosas tomaron un giro muy diferente durante el siglo XVI. Por un lado, tanto los luteranos como los católicos afirmaron que el demonio no tenía necesidad de un pacto para tomar posesión de un alma. Los *Teufelsbücher,* particularmente, mostraban que todo mortal que cometía un pecado caía inevitablemente en el poder del Señor de los Infiernos. Por otro lado, las iglesias competidoras dramatizaban la teoría del pacto limitándola a una cantidad restringida de seres totalmente extraviados, como las brujas. El pacto de sangre, la marca diabólica y las relaciones sexuales anormales excluían a estas últimas del reino natural, así como de la clemencia divina hasta ese momento posible. La transcripción literaria de este nuevo modelo se operó en el momento mismo en que comenzaron las grandes persecuciones contra los miembros de las sectas satánicas y se concentró en la figura del doctor Fausto. Parece que este hombre sí existió en realidad. Médico y astrólogo nacido en Wurtemberg, Fausto habría muerto hacia 1540. Sin embargo, la realidad tiene poca importancia, ya que su nombre ha servido para sintetizar los múltiples aportes relativos a los personajes calificados de magos y adivinos, como Paracelso, su contemporáneo, y Nostradamus, muerto en 1566, o Michel Servet, quemado por herejía en Ginebra en 1533, así como la trama de numerosos cuentos populares acerca de las relaciones con lo sobrenatural.

Johannes Faustus había conjurado al diablo, Mefistófeles, y firmado un pacto con él. A cambio de todos los conocimientos imaginables, de la facultad de realizar hazañas sobrehumanas y de gozar de los placeres del sexo, Faustus había entregado su alma en el plazo de 24 años. El *Faustbuch,* publicado en 1587, contenía un mensaje muy diferente de la leyenda de Théophile. Bajo la influencia de Lutero, la Virgen eviden-

[11] *Ibid.*, pp. 43-49, sobre el pacto satánico, en particular sobre el mito de Fausto.

temente había perdido todo su rol de intercesora. Fausto perece entonces dramáticamente y es condenado. En el mundo católico, la evolución de la teoría del contrato maléfico se hace de manera paralela; por ejemplo, en el *Cenodoxus,* un drama compuesto por el jesuita Jacob Bidermann en 1602, donde Fausto no se arrepiente y es irrevocablemente condenado a los tormentos del infierno, se había producido una inversión, pues el pacto de Fausto ya no era el origen del pecado, sino su consecuencia. La cultura europea erudita lanzaba una vasta ofensiva contra los ideales de los humanistas de comienzos del siglo XVI: el interés extremo manifestado por Fausto hacia el conocimiento y la belleza heredados de la tradición antigua era su marca específica. Conocer todo, hacer todo, gozar de todo se consideraba en lo sucesivo una rebelión contra Dios, tanto entre los luteranos como entre los humanistas cristianos de los que formaban parte los jesuitas. Este pecado contra el espíritu parecía merecer únicamente la condena eterna.

Se podría coincidir con Keith L. Ross en que el periodo que va de la Reforma al siglo de la Ilustración fue el único en la historia de Occidente en presentar un pacto con el diablo, donde este último salía vencedor. La Edad Media prefería los demonios burlados, y la idea del fracaso final de Satanás volvió a imponerse en el folklore del siglo XVIII, pero también en la cultura erudita con Goethe: su héroe arrepentido se salva por la intercesión de Margarita, la inocente doncella que él seduce siguiendo los consejos de Mefistófeles. Margarita muere perdonada, aun cuando haya ahogado a su pequeño hijo en un acceso de locura. El paréntesis del pacto sin ninguna esperanza de salvación fue el de un sol negro en la conciencia europea, atribulada por la incertidumbre frente a un Dios severo de quien Lucifer no era más que la imagen inversa. Un profundo pesimismo en torno a la naturaleza humana invadió la escena, destruyendo durante dos siglos el optimismo del libre albedrío erasmiano bajo el ojo de un Creador benevolente. En los países protestantes, donde reinaba el rigor de Lutero o la predestinación calvinista, como en el mundo de la Contrarreforma católica, el hombre parecía muy pequeño, muy débil frente al poder desencadenado por Satanás, mensajero de una divinidad despiadada. En todas partes, la visión del universo se tornaba trágica y dolorosa. En 1590 apareció en Hamburgo la *Historia verdadera de los horribles pecados del doctor Fausto,* adaptada en Francia en 1599 por Palma Cayet en su *Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Faust, avec son testament et sa mort épouvantable.* Hacia 1588, el poeta inglés Marlowe había producido su drama patético *The Tragical History of Doctor Faustus.* El ser abrumado por el pecado vivía en un mundo aterrador.

La cultura trágica en Francia

Aun antes de los horrores de las Guerras de Religión, Francia entró en una recesión cultural. Desde mediados del siglo XVI se hicieron sentir los primeros indicios de un estilo trágico que iba a dominar el otoño del Renacimiento. De Italia provenían nuevas formas artísticas, que suelen reunirse bajo el término discutido pero cómodo de "manierismo", cuyos orígenes se remontan a la "insurrección anticlásica" liderada por los jóvenes artistas Pontormo y Rosso en los años 1515-1525, y que se difundió más ampliamente en la segunda mitad del siglo.[12] Las particularidades estilísticas de este arte eran la deformación, la distorsión y la elongación de las figuras, la teatralización de los gestos, el rellenado del espacio y las perspectivas inusuales. Al procurar emociones fuertes en una atmósfera más confusa que antes, y exagerar el tono de las escenas de masacre, de agonía o de violencia, intensificando las expresiones de crueldad y de sadismo, de sufrimiento y desesperación, de dolor y melancolía, este mundo de las formas era el de un sueño extraño y macabro, poblado de monstruos, criaturas fantásticas, brujas, magos, alquimistas, astrólogos y demonios.[13] La cultura erudita occidental se alejaba del optimismo de los humanistas para aproximarse al reino de la ambigüedad y de la incertidumbre. El mundo ideal basado en la creencia en una armonía profunda entre la voluntad divina y el orden humano de las cosas, que describían las utopías humanistas, llegó a ser totalmente inaccesible. La desaparición de esta visión del universo se aceleró aún más con la intolerancia religiosa y con el temor a los turcos que amenazaban a Europa y se instalaban en las puertas de Viena, sitiada sin éxito en 1529.

Tan instruidos como sus antecesores, los nuevos humanistas, que llegaron a la edad adulta en las décadas de 1550 y 1560, consideraban la vida con angustia y amargura. Las gracias de Rabelais ya no eran oportunas a sus ojos. Lejos de ver en el hombre a un gigante sediento de saber, lo consideraban un enano abrumado por el destino. ¿Acaso no se decía que su estatura declinaba constantemente desde los orígenes? ¿Valía la pena recorrer *El teatro del mundo?* Pierre Boaistuau publicó

[12] A. Pinelli, *La Belle Manière. Anticlassicisme et manièrisme dans l'art du XVI^e siècle*, París, Livre de Poche, 1996 (primera edición italiana, 1993).

[13] *Ibid.*, p. 262. Véanse también R. A. Carr, *Pierre Boaistuau's Histoires tragiques: A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill, University of North Caroline Press, 1979, pp. 236-239; y André Chastel, *La Crise de la Renaissance*, Ginebra, Skira, 1966.

con este título, en 1558, un tratado de un pesimismo profundo.[14] Joven servidor de un embajador en el Levante hacia 1554, Boaistuau había tenido la ocasión de viajar con su patrón, especialmente por Alemania, Italia y quizá también Hungría, antes de producir su primera obra en 1556, *L'Histoire de Chelidonius Tigurinus, sur l'Institution des princes chrestiens et origine des royaumes*. El autor presentaba un tipo de príncipe perfecto que hacía una apología entusiasta de la monarquía, única forma de gobierno conveniente, afirmaba, pues la idea de ella se encontraba presente en "el orden universal de la naturaleza", al haberse dado preeminencia al sol sobre las estrellas o a la jerarquía de los cuatro elementos.[15] El desconcierto ante la desorganización de este universo impulsará a otros autores a reflexionar sobre el funcionamiento de la monarquía, como lo hará Jean Bodin en *La République*, en 1576.

Compuesto de tres libros, *Le Théâtre du Monde* [El teatro del mundo] refería minuciosamente las miserias de la vida humana, comenzando con la opinión de los antiguos sobre este tema: "Y cómo ellos han llamado a la naturaleza madrastra en lugar de madre". Se retomaban las ideas de Plinio, "donde el hombre se compara con los animales y se muestra que ellos regulan mejor su deseo de beber y de comer que los hombres, con muchas historias notables de la ebriedad, y los males que aporta al hombre". Moralista, Boaistuau procuraba instruir a sus semejantes "en la virtud", presentando las desdichas asociadas con los excesos de todo tipo, como el abuso del vino que condujo a Alejandro Magno a cometer asesinatos. El segundo libro describía las miserias del infante durante los nueve meses en que se encontraba en el vientre de su madre. El tercero estaba consagrado a las calamidades que engendraba la diversidad de religiones. Se evocaban la guerra, la peste, las hambrunas, con ejemplos horribles donde "las madres comían a sus hijos", los 300 tipos de enfermedades que acosaban al cuerpo humano, entre ellas la que transforma a los hombres en lobos, o los 500 tipos de venenos inventados por el hombre. Muchas anécdotas se consagraban a este tema entonces obsesivo, a propósito de personajes asesinados de esta manera con un perfume, un collar, un candelero, un ramo de flores, aguijones e incluso cartas envenenadas. Los perfumes corrientemente utilizados con estos fines adquirían de esta manera una dimensión maléfica para el lector horrorizado por los detalles de un arte de matar italiano que, según se decía, Catalina de Médicis había importa-

[14] P. Boaistuau, *Le Théâtre du Monde* (1558), edición crítica de Michel Simonin, Ginebra, Droz, 1981.

[15] P. Boaistuau, *Histoires tragiques*, edición crítica de Richard A. Carr, París, Honoré Champion, 1997, pp. 15-16.

do a la corte de Francia. A esto le seguían los múltiples males causados al pobre mortal por los cuatro elementos, los animales y las aflicciones del espíritu.

Lejos del irenismo de los erasmianos, Boaistuau consideraba sin indulgencia "esta tragedia lastimosa de la vida del hombre":

> Pero, consideremos en primer lugar ¿de qué semilla ha sido engendrado, si no de la corrupción y de la infección? ¿Cuál es su lugar de nacimiento, si no una sucia y sórdida prisión? ¿Cuánto tiempo está dentro del vientre de su madre sin parecer otra cosa que una masa de carne insensible? Sin olvidar el hecho de que "está impregnado de la sangre menstrual de su madre, la cual es tan detestable e inmunda que no puedo referir sin horror lo que describen los filósofos y médicos que han tratado los secretos de la naturaleza. Pero los que tienen curiosidad por estas cosas leen a Plinio". Por lo tanto, el infante durante un largo periodo se nutre "de este veneno". En cuanto a las madres, tienen comportamientos extraños durante la gestación, deseos de alimentos insólitos, como cenizas o carbones ardientes, algunas incluso desean "comer carne humana; de manera que leemos historias en las que los pobres maridos se han visto obligados a huir y ausentarse". El embarazo se asimila a una enfermedad donde "abundan los humores corrompidos y alterados" en el cuerpo femenino. La "tragedia de la vida humana" continúa por consiguiente, pues algunos "niños nacen tan prodigiosos y deformes que no parecen hombres sino monstruos o abominaciones"; algunos nacen con dos cabezas, cuatro piernas, como uno que se vio en esta ciudad de París mientras yo componía este libro [...] De manera que si consideramos atentamente todo el misterio de nuestro nacimiento, nos parecerá verdadero el antiguo proverbio que dice que somos concebidos con la inmundicia y el hedor, paridos con tristeza y dolor, y criados y educados con angustia y esfuerzo.[16]

La sensación de una ruptura del tiempo invade al autor: "Pero, ¡Dios santo! Hoy el diablo se ha apropiado de los cuerpos y las almas de los hombres y los ha vuelto laboriosos e ingeniosos para hacer el mal". Su obra se puede considerar como el primer manifiesto francés de un humanismo trágico que rompe con la visión optimista de la generación precedente, simbolizada por el himno a la vida y al saber de la carta de Gargantúa a su hijo Pantagruel, en el *Pantagruel* publicado por Rabelais en 1532. Apenas disipadas las tinieblas góticas, el demonio introdujo su noche maléfica sobre la tierra. Boaistuau rechazaba la filosofía y las formas artísticas del Gran Renacimiento que conocía bien pero que despreciaba. Para él, la enfermedad del amor sólo podía ser cruel, como el destino humano, y no un objeto de ensoñación poética:

[16] P. Boaistuau, *Le Théâtre du Monde*, *op. cit.*, pp. 59 y 100-105.

> Si el enamorado es culto, y tiene el espíritu un poco despierto, le veréis derramar un mar de lágrimas, un lago de miserias, redoblar sus lamentos, acusar al cielo, hacer una anatomía de su corazón, congelar el Verano, hacer arder el Invierno, adorar, idolatrar, admirar, fabricar paraísos, forjar infiernos, representar a Sísifo, interpretar a Tántalo, emular a los Titanes. Y si se le ocurre exaltar lo que ama, no verá más que oro en sus cabellos, ébano en el arco de sus cejas, sus ojos serán astros gemelos, sus miradas destellos, su boca coral, sus dientes perlas de Oriente, su aliento bálsamo, ámbar y almizcle, su pecho de nieve, su cuello de leche, sus montañas que ella tiene sobre el estómago dos manzanas de alabastro. Y generalmente todo el resto del cuerpo no es más que una prodigalidad de tesoros del cielo y de la naturaleza, que ella había reservado para colmar de perfección todo lo que ellos aman.[17]

La poesía de la Pléiade, el gusto de los cortesanos por las aventuras caballerescas del Amadís de Gaula, la búsqueda del placer de los ojos y del cuerpo, el erotismo pagano del arte de la época ya no tienen atractivo a los ojos de un joven autor fascinado por la dimensión trágica de las relaciones entre Dios y el hombre. Pero este mismo personaje, editor en 1558 de la primera edición del *Heptaméron des nouvelles* de la difunta Margarita de Navarra, también fue el creador de un nuevo género literario que obtuvo un gran éxito, lo cual muestra una adecuación a las expectativas del público culto y, probablemente, de la clase media urbana que constituía la gran mayoría de los lectores, como en Alemania en la misma época. En 1559, inventó el tipo de *historias trágicas,*[18] que tenían un futuro promisorio y transmitían a la manera francesa las preocupaciones morales y religiosas, idénticas a las de los *Teufelsbücher* alemanes de la época. El título de su libro traduce una fuerte influencia italiana: *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise par P. Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretaigne.*[19] Claramente definida, la fuente es de Matteo Bandello, muerto poco tiempo después, en 1561, quien seguía las huellas de Boccaccio. Pero Boaistuau sólo eligió en su obra seis historias, entre las más tenebrosas y sangrientas. Lejos de conformarse con traducirlas, modificó la forma y la trama a su antojo. Las numerosas reediciones, las traducciones al inglés o al neerlandés, las adaptaciones y los plagios demuestran su éxito inmediato. François de Belleforest adaptó, a su

[17] *Ibid.*, pp. 193 y 217.

[18] El primero que atrajo la atención sobre este género fue Albert-Marie Schmidt, "Histoires tragiques", en *Études sur le XVI^e siècle,* París, Albin Michel, 1967, pp. 247-259. Recuerdo con gratitud sus útiles enseñanzas.

[19] París, Sertenas, 1559.

vez, 12 relatos de Bandello para ampliar la obra, publicada bajo esta nueva forma en 1570. Ambroise Paré la leyó, pues se justificó en 1575 frente a las críticas sobre su propio opúsculo de los monstruos, diciendo que había tomado prestadas algunas líneas del libro de Boaistuau, "que hoy ha caído en las manos de las damas y doncellas". En 1582, una nueva versión, muy ampliada, comprendía no menos de siete volúmenes.[20]

El mundo de las *Histoires tragiques* y de las *Histoires prodigieuses,* una variante editorial de las primeras, cuyo ejemplar de 1597 está ilustrado con un diablo dotado de un rostro anal, con la boca abierta y sentado sobre un trono, es un universo de pesadilla, invadido por la violencia y lo monstruoso, e invertido en relación con los códigos entonces vigentes en las clases superiores. La historia de amor comienza de una manera platónica para terminar en la perversidad. El honor caballeresco no se traduce en la protección sino en la destrucción. Desde luego, el mito de la grandeza del hombre no está ausente, pero está encubierto por los "prodigios de Satanás", con los cuales se inicia el primer relato de la colección. El universo devastado está sometido a la terrible venganza de Dios. Como en *Le Théâtre du Monde,* Boaistuau pone en escena la debilidad intrínseca de los mortales, dominados por la ola de sus pasiones, despojados de su naturaleza divina, desconcertados en un universo donde incesantemente se libra una lucha cósmica entre el Creador y Lucifer: "Uno construye, el otro destruye, uno desea perder, derrochar y consumir, el otro conservar, reparar y vivificar". Sin embargo, los pecadores deben temer a ambos, pues Dios también los castiga; por ejemplo, enviándoles niños-monstruos que recuerdan a los padres el horror de sus pecados, "porque ellos se acoplan indiferentemente como bestias brutas, cuyo apetito las guía, sin consideración ni respeto por la edad, el tiempo ni las otras leyes impuestas por la naturaleza".[21]

Cuatro de los cuentos de la colección tienen por tema a la muerte, uno de los cuales es una adaptación de los *Amantes de Verona*, donde Julieta no muere de pena como en la obra de Bandello, sino que se atraviesa el corazón con la daga de Romeo. En dos de los cuentos, el I y el VI, los amantes terminan por encontrar la recompensa de su fidelidad después de muchas tribulaciones, aunque los cuentos II y IV concluyen con muertes violentas en castigo por las pasiones criminales. El autor procura

[20] Sobre el autor, véase la excelente introducción de R. A. Carr en la edición crítica de las *Histoires tragiques*, así como J. Céard, *La Nature et les Prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Ginebra, Droz, 1997, capítulo X, "Le débuts d'un genre. L'histoire prodigieuse", p. 253.

[21] R. A. Carr, *Pierre Boaistuau's Histories tragiques*, *op. cit.*, pp. 210-215, y J. Céard, *op. cit.*, pp. 262-265 (sin seguir su teoría de la exclusión de Satanás).

"complacer e instruir", inspirando temor o piedad, como también lo hace la tragedia. Se interesa en el juego de las pasiones, tratando de hacer comprender lo que sienten los protagonistas. Los críticos literarios no han juzgado muy penetrante su psicología, pero para el historiador constituye una suerte de primera etapa en el camino de la introspección literaria. La profundización en aquello que hoy llamamos el inconsciente no correspondía entonces ni a las verdaderas expectativas de los lectores ni a las posibilidades de los creadores, muy alejados del conocimiento del yo, que hoy nos parece una necesidad. Por otra parte, los narradores reproducían la actualidad de su tiempo con descripciones que harían estremecer a un occidental del siglo XXI. A sus contemporáneos eso no los conmovía tanto, pues tenían sobre la plaza pública el espectáculo terrible de las ejecuciones, como la lección moral transmitida; es decir, el poder del vínculo entre el acto cometido y la clemencia o, más frecuentemente, el inevitable castigo divino. En la cuarta historia, un señor engañado por su esposa le tiende una trampa, regresa de noche para encontrar a "esos dos amantes miserables totalmente desnudos que, viéndose sorprendidos en ese estado, se sintieron tan avergonzados como Eva y Adán cuando manifestaron su pecado ante Dios, y al no saber qué hacer se refugiaron en sus lágrimas". A continuación, el señor hace atar a los culpables y luego se dirige a su mujer:

> Loba vil y detestable, puesto que has tenido el corazón tan traicionero y desleal para introducir a este rufián infame de noche en mi castillo, no solamente para manchar mi honor, el cual prefiero a la vida, sino además para romper a perpetuidad el vínculo sagrado y precioso del matrimonio por el cual nos hemos unido, deseo que ahora con tus propias manos, con las cuales me diste el primer testimonio de tu fe, cuelgues a ese hombre en presencia de todos, no pudiendo inventar otro suplicio más grande para compensar tu falta que obligarte a asesinar a aquél, a quien has preferido a tu reputación, a mi honor y a tu vida.

La esposa infiel, ayudada por su sirvienta que la había secundado en sus amores culpables, colocó entonces "el collar de la orden de los desdichados en el cuello de su triste amante" y ambas lo hicieron morir. Pero el marido engañado no se consideraba satisfecho. Hizo quemar el lecho y las sábanas, despojar la habitación funesta de todos los objetos, salvo la paja suficiente para que se "acuesten los dos perros". Luego ordenó tapiar todas las aberturas, con excepción de un agujero para pasar el pan y el agua, dejando a la adúltera "sin otra compañía que la de un cuerpo muerto", el cadáver de su enamorado. Después de algún tiempo "en este hedor", la mujer "entregó su alma a Dios". El relato

concluye con estas palabras, sin otro comentario.[22] La ficción no superaba en nada a la realidad, pues los casos de este tipo eran conocidos en los archivos judiciales. El efecto principal buscado, a través del horror, es el de afirmar el castigo seguro por la ruptura del vínculo sagrado del matrimonio. La venganza excesiva del marido está a la medida de la importancia de la falta cometida. Quizás ésta no fuera la percepción habitual de las cosas en una sociedad nobiliaria donde la fidelidad conyugal no constituía una de las más grandes virtudes. Brantôme lo confirma con muchas de sus *Dames galantes*. La dramatización literaria sirve aquí para afirmar que se debe proceder de otro modo, bajo la mirada despiadada de Dios. Calificada de loba, tratada literalmente como una perra, encerrada con los despojos de aquel que ha debido colgar con sus propias manos, muerta en el hedor del pecado, la esposa pertenece al reino del diablo. Las palabras y los símbolos reflejan el arquetipo de la mujer perversa y tentadora, de la propia Eva, evocada al comienzo de la escena, mientras que su marido representa el brazo armado de un Dios sin misericordia. En el fondo, el verdadero tema es el del pecado de la carne, objeto de la lucha cósmica entre el Creador y Satanás. El relato sirve para reafirmar la idea de santidad del matrimonio en un mundo social donde los extravíos adúlteros parecían, hasta ese momento, un hecho muy común. El Concilio de Trento, que entonces estaba por llegar a su fin, pronto iba a afirmar solemnemente ese principio, mientras que el rey de Francia había comenzado a reforzar el arsenal legislativo para castigar los excesos sexuales y a las madres infanticidas. Boaistuau reúne los elementos de una nueva obsesión cultural que asocia las relaciones físicas extramatrimoniales con la tentación diabólica. El autor abre un camino que a la justicia le llevará decenios recorrer.

La ola literaria consagrada a las historias trágicas crecerá significativamente durante las últimas décadas del siglo XVI, luego se romperá literalmente bajo el reino de Luis XIII. Durante poco menos de un siglo, el público culto se sintió en armonía con la sensibilidad representada por estas obras, consumiendo al mismo tiempo producciones de naturaleza muy diferente, como los romances de caballería y los cuentos atrevidos o, más tarde, *L'Astrée*, relato pastoral de Honoré d'Urfé. El género trágico se multiplicó y se diversificó bajo la pluma de Vérité Habanc en 1585, de Bénigne Poissenot en 1586 y de muchos otros autores, entre los cuales François de Rosset o el obispo Jean-Pierre Camus fueron los más célebres durante el primer tercio del siglo XVII.[23] Se ponían en

[22] P. Boaistuau, *Histoires tragiques*, Richard A. Carr (comp.), *op. cit.*, pp. 132-134.
[23] S. Poli, *Histoire(s) tragique(s). Anthologie / Typologie d'un genre littéraire*, Bari-Pa-

escena "historias de nuestro tiempo", en las cuales la violencia, el amor y la ambición jugaban un rol esencial. A menudo acompañadas de una introducción y de una conclusión en forma de moraleja, estas obras enseñaban a los lectores a comportarse frente a la ley, divina y humana, desarrollando ejemplos de transgresiones seguidas de un castigo ineluctable.

Se hicieron críticas virulentas contra la moda de las *Historias trágicas,* las cuales decían que "nuestra propia naturaleza es muy propensa a hacer el mal, sin que la lectura de estos libros llenos de lascivia enciendan el fuego, y aticen las llamas, que sin ninguna intervención se inflaman por sí mismas, haciendo reverdecer una incontinencia que deberíamos poder moderar y extinguir". Al presentar sus *Nouvelles Histoires tragiques,* en 1586, Bénigne Poissenot respondió a los censores y a otros moralistas austeros diciendo que "aquí los vicios se denuncian, las virtudes se alaban, se llama madera a lo que es madera, manzana a lo que es manzana; y no se puede enmascarar ni disfrazar de una fingida virtud lo que no es virtuoso ni loable". El objetivo buscado no podía ser más claro. Poissenot afirmaba que había sucedido lo mismo con sus predecesores, en particular con François de Belleforest, cuyos "libros pueden caer en las manos de toda joven honorable, sin que por su lectura se vea inducida a cometer algún pecado contra su honor, y no hay nada en ellos que no sirva para adoctrinar e instruir en contra de la corrupción de las costumbres, de cualquier manera que se los quiera interpretar".[24] La literatura trágica se desarrolló paralelamente a una corriente didáctica, religiosa y moralizadora muy importante, representada principalmente por los autores eclesiásticos, como el jesuita Maldonat o el padre Bosquier. Su éxito se originó probablemente porque abordaba temas semejantes sin darles el cariz de un sermón, sino el de anécdotas asombrosas intensamente conmovedoras para el lector. Mientras los *Teufelsbücher* de la época pregonaban sus intenciones purificadoras en el contenido mismo del relato, las historias trágicas creaban un placer por la lectura, un gusto colectivo que apuntaba al mismo objetivo de la lucha contra los pecados. Los redactores no dudaban en satisfacer las inclinaciones del público por las sensaciones fuertes y la sexualidad, anunciando desde el título que el lector se estremecería y llegaría hasta las lágrimas.

Sin embargo, se pueden descubrir diferencias importantes entre los

rís, Schena-Nizet, 1991, lista de títulos, pp. 15-17; R. Picard y J. Lafond (comps.), *Nouvelles du XVII siècle*, París, Gallimard, 1997, pp. 20-24.

[24] B. Poissenot, *Nouvelles Histoires tragiques (1586)*, edición anotada por Jean-Claude Arnould y Richard A. Carr, Ginebra, Droz, 1996, pp. 48-49 y 50-51.

escritores que pertenecían a tres o cuatro generaciones sucesivas preocupadas por los mismos problemas fundamentales, pero en un marco cultural de ningún modo estereotipado. En 1585, Vérité Habanc todavía podía introducir descripciones eróticas en algunos de sus relatos, porque la alta sociedad de los últimos años del reinado de los Valois se entregaba de buena gana a los deleites y a los desbordes sexuales, incluso homosexuales, en torno a Enrique III, a pesar de las condenas de los censores. No tenía ninguna necesidad de interrogarse sobre su intención de jugar un rol moralizador. Seguramente trataba de describir de manera realista las escenas de desenfreno para incitar mejor a la virtud, sin duda también con el turbio placer de transgredir las prohibiciones. Su público encontraba en eso la ocasión de aproximarse de una manera lícita a aquello que condenaban los espíritus más rigurosos de la época. Semejante ambigüedad no tenía nada de asombroso en una época cambiante e inestable, donde la verdad no era fácil de establecer. Por eso, la justicia divina era lenta para sancionar el crimen del pastor de la historia VII. Este "ministro, el más culto y ligero que hay en todo el país", se había aprovechado de la confianza ciega de un buen anciano para prescribir a su hija enferma, Antoinette, un régimen a base de afrodisiacos, especias, canela, pasta de pichón bien sazonada, sin olvidar leer delante del fuego la novela del *Amadís,* para descubrir en ella el gran pecado de las mujeres", a fin de aprender a evitarlo. Al sentir abultarse sus pechos, Antoinette deseaba saber "cómo las niñas se hacían mujeres". No basta evocar la noción neoestoica del castigo divino tardío para explicar el clima erótico y la ironía contenida en el relato, que concluye con un castigo final, pues el Creador "jamás deja la falta impune, aun cuando postergue el castigo por muchos años".[25]

Rosset, el demonio y la carroña

Treinta años más tarde, los detalles de este tipo ya no son admisibles en las nuevas tragedias de François de Rosset o de Jean-Pierre Camus. El primero había nacido en 1570, sin duda en una familia noble. Instalado en París en 1603, al parecer llega a ser abogado en el Parlamento. Autor de diversos volúmenes de cartas y de poesía amorosa, dominaba varios idiomas extranjeros, lo cual le permitió traducir al francés los grandes textos italianos, portugueses y españoles, así como las obras

[25] V. Habanc, *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques [1585]*, edición anotada por Jean-Claude Arnould y Richard A. Carr, Ginebra, Droz, 1989, pp. 21-22 y 286-287.

piadosas escritas en latín. En 1614 editó simultáneamente una versión francesa de las seis primeras *Novelas ejemplares* de Cervantes y sus propias *Histoires tragiques de notre temps. Où son contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes*. Estos 15 relatos, ampliados con otros ocho cuentos en 1619 —fecha supuesta de su muerte—, constituyeron uno de los más grandes éxitos editoriales del siglo. Se publicaron al menos 40 veces entre 1614 y 1757, con numerosos agregados de cuentos y relatos de otros autores anónimos, después de la desaparición de Rosset. Sin apelar a la literatura antigua, y eligiendo hechos que habían tenido lugar en Francia, Rosset perseguía un fin moral, pues deseaba dar al lector "el conocimiento total" de sí mismo.[26] Contemporáneo de la Contrarreforma más activa, presentaba con acentos patéticos la desdichada historia del hombre al insistir sobre la vanidad de todas las cosas, por ejemplo, en la introducción de su decimotercera historia, como lo hacían George de la Tour y muchos pintores. Además, en la narración utilizaba todas las gamas de la emoción para describir un acontecimiento extraordinario, aparentemente increíble pero verdadero: "Francia ha sido el teatro donde el Amor y la Ambición, principales actores de la escena, han representado diversos personajes", escribía en el prefacio. Algunos casos célebres le habían proporcionado el material, como el asesinato de Concini* o el de Bussy d'Amboise, sobre el cual Alejandro Dumas escribiría en 1846 una novela, *La Dame de Montsoreau*.

Las historias de Rosset relatan destinos funestos y muertes trágicas, a menudo violentas, a veces causadas por remordimiento, dolor o miedo. Se han podido contar 53 casos en la colección, con una tendencia a la descripción detallada de la escena sangrienta. La crueldad de los protagonistas quizá sorprenda al lector actual, pero era muy coherente con las costumbres de la época y con los espectáculos de las ejecuciones públicas donde los cuerpos torturados, descuartizados y desmembrados reflejaban la justicia implacable del rey. Así, cuando un hombre atravesaba con su espada al enemigo, luego se lavaba las manos en su sangre. "Se temía tanto su retorno, que el vencedor le abría el pecho y le extraía el corazón." Fleurie, una mujer enfurecida contra aquel que odiaba, "saca un pequeño cuchillo y le atraviesa los ojos, que luego extrae del rostro de la víctima. Le corta la nariz y las orejas, y asistida

[26] R. Picard y J. Lafond (comps.), *op. cit.*, p. 22; S. Poli, *op. cit.*, p. 34. Véase también F. de Rosset, *Les Histoires tragiques de notre temps*, con un prefacio de René Godenne, Ginebra, Slatkine Reprints, 1980, pp. 7-9, sobre Rosset.

* Concino Concini (m. 1617). Aventurero italiano, favorito de María de Médicis y ministro durante la minoría de Luis XIII de Francia. [N. del E.]

por el lacayo le arranca los dientes, las uñas, y le corta los dedos uno después del otro". Entre los temas tratados, figuran el incesto de dos hermanos (historia V), el parricidio (XI), la homosexualidad (XIII), el célebre caso Gaufridy, que involucraba a un sacerdote de Marsella acusado de brujería (II), las relaciones de una religiosa con el diablo (XVI) y los amores de un teniente de caballería de Lyon con una joven que resulta ser el demonio (VIII). Este autor moralista denunciaba las infamias de un siglo, el suyo, que llamaba "el epítome de todas las villanías de los otros", el más abominable que haya existido jamás, relatando con precisión anécdotas horribles.[27]

El diablo es uno de los principales héroes de la obra, en persona, en el aquelarre, y más a menudo a través de la acciones abominables de los hombres que están evidentemente inspirados por él. El padre Gaufridy firma un pacto de sangre con el demonio, pero es engañado, como era de esperar, pues el contrato dura 14 años en lugar de los 34 que él exigía. La quinta historia termina con la ejecución de los hermanos incestuosos, de la cual Rosset extrae la lección: "Ejemplo memorable que debe hacer temblar de miedo a los incestuosos y adúlteros. Dios no deja nada impune [...] Dios desea tanto defender a su pueblo del acecho de Satanás que un escándalo semejante jamás volverá a ocurrir entre nosotros".[28] En realidad, los dos relatos crean arquetipos: el del pacto maléfico obligatoriamente engañoso, eco directo de la historia de Fausto; y el de los tabúes del incesto y el adulterio. En los dos casos se trata de prohibiciones difíciles de admitir, a pesar de los esfuerzos de la justicia y de la proliferación de las hogueras de brujería. La literatura trágica produjo un efecto suplementario, pues seguía las principales corrientes de las creencias, pero mostraba la terrible venganza divina que aguardaba a los transgresores. De esta manera, prolongaba la fuerza de la ley procurando la adhesión del lector a la moral punitiva que condenaba los extravíos en un mundo prohibido. El interés del público no estaba concentrado en el final ejemplar del culpable, ya que frecuentemente se le podía observar de cerca en la plaza pública, o leer detalles en los tratados propiamente morales. Se concentraba esencialmente en un viaje sobre las alas del sueño, que permitía contemplar las cosas prohibidas, estremecerse y retornar sin problemas de conciencia al universo de los bienpensantes. ¡Gozar del fruto prohibido, de algún modo, sin sufrir las consecuencias! Con esta expedición onírica en la literatura trágica, estaba surgiendo una dimensión nueva en la cultura europea

[27] F. de Rosset, *ibid.*, pp. 13-16, 128 y 362-363.
[28] *Ibid.*, pp. 48 y 199.

que preparaba la etapa siguiente, la de la represión de los impulsos morbosos.

Uno de los relatos más extraordinarios de Rosset concierne a la historia de los amores de un hombre con un demonio, que se le aparece bajo la forma de una doncella.[29] Aquí, Rosset concentra todos los temores de la época frente a la mujer, aliada del diablo, y sintetiza el aporte de los demonólogos y de los artistas alemanes del Renacimiento que relacionaban el cuerpo de la mujer joven con la imagen de la muerte. Esto abre hasta nuestros días una ventana fantástica, de la cual proceden las películas de vampiros o los filmes que la cultura estadunidense consagra en abundancia a los seres de ultratumba. Rosset declaraba desde un principio que sólo los "ateos" y otros "epicúreos" no creían en la aparición de los demonios. Pero, con el permiso de Dios, éstos podían meterse en la carroña de los muertos para cobrar vida por un tiempo. La anécdota relatada concierne a la teología aplicada, la prueba de que los diablos existen y actúan, pero sin un cuerpo personal ni la capacidad de engendrar. El arte del autor ha sido el de dar a este tema trillado un realismo obsesivo. Teniente de patrulla en Lyon, La Jaquière (el personaje de la historia VIII) cumplía su servicio de noche, por eso solía visitar a las zorras. Una noche, entre las 11 y las 12, les dijo muy enardecido a sus compañeros que "si ahora me encontrara con el Diablo, no se escaparía de mis manos antes de haber hecho mi voluntad". La escena demoniaca se produce con la blasfemia destacada por el autor, el vicio sexual del héroe y su predilección por el universo nocturno. Apenas termina de pronunciar estas palabras cuando se le aparece una dama elegantemente vestida de una belleza incomparable, sola con su criada. Se desarrolla entonces un encuentro amoroso, con las palabras amables de una parte y de la otra, y las quejas de la dama contra su marido detestable. Junto con dos compañeros, La Jaquière escolta a la retrasada dama hasta su residencia, donde la convence de entregarse, si bien obtienen el descontado [placer] juntos, dos veces. El hombre satisfecho logra convencer a su amante de conceder los mismos favores a sus dos amigos. Una vez consumado el acto, los tres la contemplan sin dejar de alabar sus perfecciones, su frente de marfil, el brillo de sus ojos, sus cabellos rubios, su pecho de nieve, las rosas, los lirios y los claveles de sus mejillas. Finalmente, ella se levanta y les pregunta si saben con quién han tenido tratos. "Al decir esto, se recoge la falda y sus enaguas y les muestra la carroña más horrible, más vil, más infecta y hedionda del mundo." Se oye un estruendo parecido al de un trueno;

[29] *Ibid.*, historia VIII, pp. 247-264.

los tres hombres caen al suelo como muertos; la casa desaparece para dar lugar a una ruina llena de estiércol e inmundicias. Al amanecer, las quejas de uno de ellos, viendo a sus camaradas muertos de miedo, atraen a los vecinos que los rescatan "todos manchados de estiércol como estaban". Piden un confesor. La Jaquière muere al día siguiente, el último sobreviviente lo sigue tres o cuatro meses más tarde, después de haber relatado la historia tal como figura aquí.

La moraleja de este relato ocupa casi cuatro páginas. Rosset empieza por afirmar que "la lascivia conduce al adulterio, el adulterio al incesto, el incesto al pecado contra natura, y luego Dios permite la cópula con el Diablo". Además, los magistrados que lo leen piensan exactamente como él, pues la sucesión de los pecados y de los crímenes es un tema habitual en la literatura judicial. La primera lección ofrecida por Rosset es cuidarse de todo desborde sexual, aun mínimo, como el gusto por las zorras pregonado por La Jaquière, hombre de la noche encargado por oficio de reprimir los delitos, ya que, de lo contrario, se termina fatalmente en los vicios más terribles. El deseo extraviado, es decir, todo lo que pasa fuera del matrimonio, conduce al infierno. Occidente va a recordar la lección durante mucho tiempo. Será esto lo que fomentará el gusto por las transgresiones sádicas o el erotismo de Félicien Rops. Rosset prosigue su reflexión analizando el problema de la copulación de los héroes miserables con un demonio muy real o una simple apariencia. "Creo firmemente que se trataba del cuerpo muerto de alguna bella mujer, del que Satanás tomó posesión en algún sepulcro y al que le insufló vida", pues él tiene la capacidad de actuar así, modificando su hedor y su color. Rosset menciona varios ejemplos en apoyo de su tesis, precisando que ellos demuestran la aparición de los espíritus, "la historia horrible y espantosa que les he contado aquí lo testimonia". No es raro que la literatura pretenda suministrar la prueba de la existencia de ese mundo. Aquí afirma sostener una verdad incuestionable a propósito de los poderes del Maligno. Más vale no tomarlo a broma, pues un juez artesiano anónimo, compilador de sentencias criminales hacia 1640, cita precisamente esta historia de Rosset en la sección que consagra a los súcubos e íncubos. Dice haber asistido personalmente a los procesos de brujería en Artois, evoca una abundante bibliografía sobre el tema, como el *Malleus Maleficarum,* y coloca el relato de la carroña podrida en el rango de las pruebas formales de la malignidad del diablo. Además, agrega un ejemplo interesante de la literatura edificante, que podría haber sido una fuente directa de Rosset: el hermano predicador Antoine Allart, en su obra titulada *Les Allumettes d'amour,* presentaba en el capítulo 38 diversos milagros del Santo Rosario, de

los cuales uno, ocurrido en México en 1593, concernía a un hombre joven que se había dejado "arrastrar al engaño por esa puta satánica" —es decir, el Tentador bajo la apariencia de una mujer bella—. Afortunadamente, tuvo la presencia de ánimo para no dejarse arrebatar su rosario, que lo salvó justo antes de la copulación demoniaca, pues el Maligno tuvo que huir. "El *agnus dei*, el agua bendita y principalmente la señal de la cruz, también son los látigos con los cuales se castiga y se vence al diablo", comenta el autor anónimo. El final horripilante imaginado por Rosset debía impresionar más vivamente la imaginación de los lectores que las victorias de la virtud relacionadas con una piedad infalible. En todo caso, la huella dejada por este relato demoniaco fue importante en la época. Un buen obispo, amigo y biógrafo de san Francisco de Sales, Jean-Pierre Camus, consideró tan interesante la vena trágica que produjo una obra gigantesca sobre este tema en su pequeña diócesis de Belley. La educación por el horror había encontrado su vía de expresión. El juez anónimo de Artois también había leído a Camus, de quien cita el pensamiento sobre la virtud de la continencia en el matrimonio, en el pasaje que trata el crimen del estupro y su castigo.[30]

Jean-Pierre Camus o los espectáculos del horror

Desde el reino de Enrique II hasta el de Luis XIII, Francia se había deslizado del manierismo al patetismo, de lo trágico a lo barroco. Todas estas generaciones veían la vida más negra que sus predecesoras, pero cada una explicaba las cosas a su manera. Durante la década de 1580, la mezcla de géneros todavía era concebible para Vérité Habanc, así como Bénigne Poissenot defendía a Belleforest de las acusaciones de complacencia en la descripción de los vicios. En una sociedad todavía poco reprimida, Eros y Tánatos a menudo hacían una buena combinación, sobre un fondo de explosión de las pasiones. Florence, la heroína veneciana de la quinta historia de Habanc, vengaba a su amante, un violinista asesinado por orden de su futuro marido, con una crueldad salvaje. Después de haber arrancado el corazón de su esposo durante la noche de bodas, ella "despedazó entre sus dientes" ese órgano por el que "había sido tan duramente tratada" dedicándoselo al "violinista" difunto: "Recibe, amigo, el sacrificio que te ofrezco de aquel que te ha privado de mi presencia, y cuídate de la venganza que ejerzo contra este desdichado en tu nombre, a fin de que no seas tan ingrato que me desprecies,

[30] Véase el capítulo III. B. M. Lille, manuscrito 380 (Rigaux, 310), pp. 302-309 (p. 308, sobre Rosset) y p. 254 (cita de Camus).

pues no me importa nadie con tal que esto te sea agradable". Después de esta oración pagana, digna de los sacerdotes aztecas que realizaban los sacrificios humanos con el corazón sangrante, ella se fuga vestida con las ropas de su marido muerto y llega a Moscovia, donde se convierte en la pupila de un eremita pagano "y dicen que aún hoy le sirve". Indudablemente, ella recibe su castigo, pues los moscovitas tienen fama de tratar a su compañera con la mayor brutalidad. Pero la pena es leve en comparación con la falta y Dios ya no interviene. El autor concluye aconsejando a los hombres que eviten traicionar a las mujeres, y exhorta a éstas a conservar su honor para evitar el destino final de Florence.[31]

La sociedad cristiana de comienzos del siglo XVII ya exigía una moral más severa y fines más ejemplares. Seguía siempre fascinada con el espectáculo de la violencia y de la crueldad, pero, en lo posible, se esperaba que sucediera una caída edificante, sin equívocos en las descripciones generadoras de estremecimientos —aún más deliciosos cuando eran un poco culpables—. Rosset había dado un paso adelante en este sentido, a pesar de que, a veces, se lo acusara de ambigüedad. Su introducción y su conclusión al relato de la carroña habrían podido ser las de un hombre de la Iglesia refutando las teorías de los ateos y epicúreos, que no creían más en la realidad del diablo que en la existencia de las brujas. Al afirmar sin ambages su propia creencia, Rosset planteaba una controversia sobre este tema. ¿Quizás esto tenía alguna relación con su juventud protestante? Sin duda también correspondía a cierta fluidez de la situación religiosa hacia 1614, poco después de la muerte trágica de Enrique IV, cuando el Edicto de Nantes todavía era un hecho reciente y los hugonotes una minoría poderosa. Pero el clima intelectual y religioso iba a evolucionar rápidamente con la afirmación de una Reforma católica conquistadora y segura de sí misma, y con la acentuación del rechazo del Renacimiento por el humanismo cristiano. Jean Mesnard está en lo cierto al ver en el periodo de 1580 a 1630 un gran momento de aventura humana, durante el cual "la evolución de las formas ha sido más compleja y más rápida de lo que sería durante los dos siglos siguientes".[32] Una aceleración parecía visible en Francia durante la tercera década del siglo, y tuvo lugar en el marco de un fenómeno europeo: la expansión de la sensibilidad barroca. Se sabe que el término es ambiguo, incierto e insuficiente para definir los acontecimientos religiosos y culturales complejos, pero no hay un equivalente para de-

[31] V. Habanc, *op. cit.*, pp. 205 y 230-231.

[32] J. Mesnard, "Genèse d'une modernité", en Jean Lafond y André Stegmann (comps.), *L'Automne de la Renaissance*, París, Vrin, 1981, p. 16.

signar esta onda de choque que atravesó a todo el continente, con una intensidad particular en los países católicos. La noción abarca además aquello que los historiadores llamaban una "psicología colectiva", es decir, un conjunto de fenómenos culturales percibidos y vividos de la misma manera por la misma generación. En España, la época de Velázquez, de 1630 a 1660, es un periodo de alucinación pictórica, de crucifijos sangrantes, de combates fantásticos que pueblan los aires, de magia, de mujeres poseídas, de sangre en la calle y de crueldad criminal. La Italia de Caravaggio (muerto en 1610) y de sus admiradores también es la tierra de las pasiones excesivas.[33] Francia experimenta fenómenos semejantes, mientras que la Guerra de los Treinta Años causa estragos en el Sacro Imperio romano-germánico.

El agravamiento de las tensiones religiosas sobre el continente, a partir de 1618, así como el de las rivalidades políticas, no está disociado de la definición de un combate trágico librado para salvar el mundo de las garras de Satanás. Amigo y discípulo de san Francisco de Sales, Jean-Pierre Camus fue uno de sus principales artífices. Nacido en 1582 y muerto en 1652 o 1653, obispo de Belley de 1608 a 1628, Camus fue sin duda uno de los autores más prolíficos de su siglo: se conocen no menos de 265 títulos salidos de su pluma, entre ellos 21 colecciones de historias trágicas que comprenden 950 relatos diferentes.[34] Después de haber escrito los volúmenes titulados *Les Diversités,* entre 1609 y 1618, para sensibilizar al lector indiferente a los problemas morales y atraer de nuevo a la Iglesia a los protestantes, se dedicó a la producción de relatos devotos. Alentado en eso por su amigo Francisco de Sales, Camus esperaba de esta manera apartar al público de las obras perniciosas, como *L'Astrée*. Publicó una treintena de estos relatos, entre ellos *Palombe ou la femme honorable* en 1624, pero su estilo prolijo y florido no siguió siendo del gusto del público cultivado por mucho tiempo. Se dedicó entonces a la historia trágica, cuya forma breve y variada podía responder maravillosamente a sus objetivos moralizantes. Humanista cristiano,

[33] R. Mandrou, "Le baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale", en *Anales* ESC, 1960, pp. 898-914, especialmente pp. 901 y 903-907.

[34] Entre las obras más importantes sobre Camus están: Jean Descrains, *Essais sur Jean-Pierre Camus*, París, Klincksieck, 1992; del mismo autor, *Jean-Pierre Camus (1584-1652) et ses "Diversités" (1609-1618), ou la culture d'un évêque humaniste*, Lille, Atelier des Reproduction de Thèses (1984); del mismo autor, *La Culture d'un évêque humaniste. Jean-Pierre Camus et ses "Diversités"*, París, Nizet, 1985; Max Vernet, *Jean-Pierre Camus: théorie de la contre-littérature*, París, Nizet, 1995. Las ediciones más importantes de sus obras son: *Les Spectacles d'horreur*, con una introducción de René Godenne, Ginebra, Slatkine Reprints, 1973 (ed. de 1630), y *Trente Nouvelles*, seleccionadas y presentadas por René Favret, París, Vrin, 1977. Véase también R. Picard y J. Lafond (comps.), *op. cit.*

partidario muy activo de la Contrarreforma, pretendía recuperar de los textos antiguos todo aquello que se podía integrar al cristianismo y, sobre todo, difundir la devoción en todos los medios. La diversidad de estilo y los ejemplos componían la mejor solución para conmover a los indiferentes, así como para poner sobre aviso a los libertinos o convencer a los escépticos.[35]

La primera colección de historias trágicas de Camus, *Les Événements singuliers,* apareció en Lyon en 1628. Comprendía 70 relatos en poco menos de mil páginas. El entusiasmo que suscitó se puede deducir de las otras 18 ediciones del libro hasta 1660, de las dos traducciones inglesas y de la multiplicación de colecciones del mismo género bajo la pluma prolija de Camus. En el mismo año de 1628, Camus había abandonado sus funciones episcopales y publicado cinco obras novelescas, así como un segundo volumen de historias trágicas, *Les Ocurrences remarquables*, que contenía 30 relatos. Le siguieron, sobre el mismo tema, en 1630, *L'Amphithéâtre sanglant* y *Les Spectacles d'horreur,* dos de las obras más logradas y famosas en el género, así como *Les Succez différens* y, en 1631, *Le Pentagone historique, Les Relations morales* y *La Tour des miroirs.* En 1634 aparecieron *Les Leçons exemplaires* y *Les Observations historiques* y, en 1633, *Les Décades historiques.* Lejos de estar agotado, el filón aguardó hasta producir ocho nuevos títulos entre 1639 y 1644, entre ellos *Les Rencontres funestes* en ese último año. Algunas colecciones póstumas se sumaron en el periodo 1660-1670.[36]

Nadie ha intentado precisar la amplitud del fenómeno en una época en que los lectores potenciales no eran muy numerosos. No obstante, Alain Viala distingue tres estratos en este dominio. El primero, la clientela de los libros populares de divulgación, no parecía directamente interesado en la compra de las obras de Camus, pero nada prueba que sus relatos no pasaran la barrera. Los otros dos son estratos compuestos. Uno reúne a los especialistas del saber con los humanistas, los eruditos y los nuevos eruditos; estaba formado por algunos centenares de miembros a comienzos de siglo, y por 2 000 o 3 000 en la época clásica. El otro se compone de un "público extendido", un "público mundano" que no superaba la cifra de 8 000 a 10 000 lectores, de los cuales 3 000 eran parisienses hacia 1660. Este grupo, totalmente hostil al pedantismo puro, estaba integrado por nobles, burgueses ricos, damas y señoritas apasionadas por la poesía, las novelas y la literatura epis-

[35] J. Descrains, *Essais*, *op. cit.*, pp. 16 y 133; R. Picard y J. Lafond (comps.), *op. cit.*, pp. 22-24.

[36] Lista establecida por René Godenne, en J.-P. Camus, *Les Spectacles d'horreur*, *op. cit.*, p. 24.

tolar, y era el que decretaba la moda en la materia. Se reconocían en el tratado de urbanidad y buenas costumbres *L'Honnête Homme,* publicado por Faret en 1630.[37] Todo hace pensar que formaban los principales batallones de lectores de Camus en la misma época. Pero, si se juzga por la cantidad de libros que publicó uno tras otro —12, de 1628 a 1633— y por las reediciones consecutivas, el obispo de Belley puso en circulación decenas de miles de ejemplares de sus relatos trágicos, mucho más que el total de los dos grupos de lectores cultos potenciales definidos anteriormente. Sus obras aparecieron en París en diversas editoriales, así como en Lyon y en Rouen, dos ciudades famosas por sus imprentas, o incluso en Douai, donde Wyon editó *Les Décades historiques* en 1633. Douai, ciudad de los Países Bajos españoles, era entonces la sede de una universidad fundada por Felipe II para poner obstáculos al protestantismo. Además de este éxito en el extranjero, la obra trágica de Camus parece haber tenido un impacto extraordinario en Francia. ¿Quién la podía ignorar entre el público culto? Si se supone que un núcleo de fieles apasionados había comprado sistemáticamente sus colecciones, habría varias decenas de miles de personas que estarían interesadas en ellas, particularmente en París. El efecto acumulativo de la moda, en los círculos entonces restringidos, no podía dejar de hacer de los 950 relatos trágicos escritos por el anciano obispo de Belley uno de los grandes éxitos de su tiempo.

Camus afirmaba extraer sus fuentes del espectáculo de la vida, de sus viajes, de sus lecturas, en el momento mismo en que los primeros periódicos, aparecidos algún tiempo antes, se interesaban en diversos hechos extraños y en que las "noticias sensacionalistas" estaban cada vez más en boga, como se verá más adelante. Desde mediados del siglo XVI existía un público cultivado, muy aficionado a las sensaciones fuertes, que se incrementaba constantemente. Camus contribuyó significativamente a formar su gusto, pero parece evidente que él mismo también se dejó llevar por las necesidades de sus lectores. Maestro de lo morboso y de la crueldad en una época profundamente marcada por la obsesión por el pecado y lo demoniaco, fue un moralizador consciente sin perder el placer de escribir ni atenuar los detalles de los espectáculos de horror que ponía en escena. Verdadero escritor, afirman algunos, hombre de una época en transición del temor exterior al temor de sí mismo, todavía tributaria del primero, agregaría yo, Camus aseguraba igualmente la transición de los narradores del siglo XVI a la nueva literatura del siglo XVII y a la escritura cada vez más elegante. Después de él y de su

[37] A. Viala, *Naissance de l'ecrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, París, Minuit, 1985, principalmente pp. 132-133.

contemporáneo Claude Malingre, sólo algunos escritores retomaron la veta de la historia trágica, como F. de Grenaille en 1642, con *Les Amours historiques des Princes,* y más tarde Jean-Nicolas de Parival, autor de las *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande*, publicadas en Leiden, en 1656. En Francia, el estilo y los temas de Camus parecían perder interés poco a poco y ceder espacio a las novelas de Charles Sorel, que rompían con el género trágico y preferían divertir al lector —pronto seguidas por las novelas de Segrais, de Scarron o de Donneau de Visé—.[38]

Camus describe una suerte de comedia humana poblada de personajes de casi todos los medios, con una predilección por la nobleza, que representa su propio ideal aristocrático, aun cuando a veces utilice un tono netamente satírico. La burguesía rica impulsada por el deseo de ennoblecimiento casi no tiene interés para él, y es violentamente crítico con los financistas, con el imperio del dinero, con los funcionarios de la justicia y de la policía y con los monjes hipócritas. Se ven pocos artesanos o comerciantes en escena, al contrario de los sirvientes y campesinos. En cuanto a estos últimos, su opinión es muy ambigua, despiadada, pero también repulsiva, pues ellos "viven comúnmente entre las bestias, de las que conservan muchos rasgos". Sobre esta trama borda lo que más le interesa: las pasiones del alma, a las que ya había consagrado uno de los tomos de sus *Diversités* en 1614. Su punto de vista es psicológico, pero de manera normativa. Los individuos desaparecen ante los mecanismos de los sentimientos y las pasiones, verdaderos objetos de las descripciones, sin olvidar por eso lo pintoresco o lo anecdótico. El matrimonio, la mujer y el adulterio constituyen para él temas inagotables, retomados incesantemente. Se desarrollan en un clima de violencia inaudita y de una crueldad que refleja sin gran exageración las realidades de la época. Acusarlo de complacencia en este sentido significaría definir el punto de vista de muchos de sus contemporáneos: que es el deleite morboso lo que explica el éxito de estas obras. Su dios bíblico es implacable, por eso son pocos los ejemplos de misericordia que ofrece, en una óptica agustiniana muy pesimista, totalmente coherente con la justicia real de la época —que suele distraerse del crimen con el espectáculo de castigos corporales terribles—. Capaz de evocar diferentes niveles de moral, Camus pone de relieve el ideal de la santidad sin olvidar al héroe caballeresco al estilo de *Amadís de Gaula*, e insiste más a menudo sobre un personaje brutalmente ejemplar destinado a provocar el horror hacia el vicio en el lector. Su gusto romántico a veces lo

[38] R. Picard y J. Lafond (comps.), *op. cit.*, pp. 25-39 y 53.

hace desviarse de su trayectoria, cuando presenta con indulgencia a las parejas de amantes dejando de lado las convenciones sociales que generalmente defiende con gran vigor. También se ha observado que olvida un poco su religión cuando aborda los bellos suicidios.[39]

En *Les Spectacles d'horreur* [Los espectáculos de horror], una de sus obras maestras, explora la manera constante pero diversa por medio de la cual el Maligno motiva las acciones de los hombres. Asesinos, traidores y perjuros pueblan una colección en la que se han calculado 126 muertes. Precursor de las "novelas negras" de Prévost o de Sade, Camus presenta situaciones aterradoras, catastróficas, dramáticas u horribles. El diablo, "aquél que tienta", es omnipresente. Nada se le resiste. Los seres humanos pierden literalmente el control de sí mismos para arrojarse en un frenesí sangriento, cayendo en "las trampas y emboscadas que nos tiende continuamente el enemigo de nuestra vida y de nuestra salud". En *La Jalousie précipitée,* una mujer espera que su marido se duerma para "hundirle varias veces un gran cuchillo —que había preparado para esta horrible ejecución— en la garganta, en el vientre, en el estómago, y con esta violencia redoblada expulsa el alma del cuerpo deplorable y demasiado leal de Paulin". *Le Gondolier* describe la manera como un marido castiga a su esposa infiel. *La Mère Médée* [La madre Medea] relata cómo una mujer se venga de un marido infiel asesinando a sus hijos a golpes de hacha. *Le Cœur mangé* refiere la historia de un marido celoso que hace degustar a su mujer adúltera el corazón de su amante.[40] Las conclusiones breves tienden a asustar al lector mediante el uso de palabras simples, evocadoras de un Dios de la venganza: castigo, desgracia, impostura, brutalidad, tragedia, dolor, odio, infamia. Advertido de esta manera, el lector debería llevar en lo sucesivo una mejor vida, lejos de los despreciables caminos del vicio. Sin embargo, uno se podría preguntar si el sermón esperado y convenido era el motivo principal del interés del público. Abordar lo prohibido, con un voyeurismo evidente frente a los detalles picantes, también pudo constituir una motivación implícita, ya que el amigo de san Francisco de Sales no podía ser acusado de la menor tibieza apostólica. Los dos discursos entrelazados, el del moralista y el del aficionado a las anécdotas sangrientas o monstruosas, formaban así un todo, sin resolver la contradicción íntima entre el objetivo evangelizador y los eventuales efectos perversos de un espectáculo de horror. Es probable que la psicología de los lectores contemporáneos tampoco pudiera resolver la contradic-

[39] J.-P. Camus, *Trente Nouvelles, op. cit.,* véanse sobre todo los comentarios introductorios de R. Favret, pp. 12-31.

[40] J.-P. Camus, *Les Spectacles d'horreur, op. cit.,* pp. 18-19 y 27, y los relatos citados.

ción entre el ideal de santidad y la furia sanguinaria de ciertas escenas de la vida cotidiana.

Precisamente en 1630 estas personas estaban al borde del abismo, en una época de conspiraciones nobiliarias incesantes, de rebeliones populares, de venganzas atroces, de hogueras de brujería, de rumores de desenfreno satánico y de pestes devastadoras. La sombra de Satanás oscurecía sus conciencias. Además, lo anormal parecía tanto más creíble cuanto que se evocaba poderosamente en estas historias trágicas. La opinión médica de Lemnius sobre las heridas que sangraban en presencia del asesino, surgida de las creencias medievales, se proyectaba de esta manera a los millares de lectores de *L'Amphithéâtre sanglant* en 1630 (séptima historia del libro 2). La obra de Camus contiene piezas a las cuales se les ha podido atribuir un humor negro, como *La Tardive Repentance,* el arrepentimiento tardío de un monje mendicante en concubinato (decimoprimera historia del libro 1) o *Le Puant Concubinaire* (décima historia del libro 1). La historia es negra seguramente, pero el humor es más dudoso, pues los lectores podían descifrar sin esfuerzo un sistema que ofrecía menos ocasiones de reír que de llorar bajo las garras del demonio.

Le Puant Concubinaire [El concubino hediondo] es un relato muy breve, de algo más de seis páginas en el formato actual de nuestros libros. Se inicia con algunas consideraciones sobre el Mal y sobre el hecho de que "a través de la miseria del cuerpo podemos conjeturar la ruina eterna del alma". En una pequeña ciudad francesa, el director del colegio, "instruido en la elocuencia griega y latina y en la filosofía", estaba rodeado de buenos regentes y enseñaba bien. "Agradecía a Dios por haber tenido el alma tan buena y que su ciencia le hubiera dado conocimiento." Pero era adicto al vino de buena cepa, al juego y a las mujeres hermosas. Permaneció 30 años en un concubinato variado, corrompiendo mujeres y jóvenes sin ocultarlo, e incluso jactándose de ello. Pero al final de su vida se enamoró perdidamente de una hermosa joven, hasta el punto de volverse en extremo celoso, "y si una mosca se posaba sobre la mejilla de esta joven, habría intentado saber a cualquier precio de qué sexo era: si hubiese sido macho, la habría matado sin clemencia". Después de siete u ocho años con "esta joven que conservaba tan cuidadosamente como un tesoro", cayó enfermo, y con reticencia terminó por aceptar separarse de ella, como el único medio de recibir el sacramento de reconciliación para salvar su alma. Ella, que sólo lo amaba por interés, lloraba y se arrancaba los cabellos, y consiguió que antes de partir hiciera un testamento a su favor en donde le dejaba todos sus bienes. Después de que el confesor prometiera regresar al día siguiente para darle el

santo viático, "ese tizón del infierno" volvió a llorar y suspirar junto al moribundo. Éste le juró no abandonarla jamás, pues el confesor le había sacado esa promesa por la fuerza, y luego le pidió que lo besara. Es entonces cuando el hombre "muere sobre el seno de esta perdida". Apenas una hora más tarde, "se convierte en carroña, tan repugnante que no sólo el cuarto sino toda la casa dejó de ser habitable por el exceso de hedor". Lo depositan en el ataúd, pero el olor atraviesa la madera. Ponen cera, cola y masilla en las uniones, pero sin resultado. Lo colocan en un féretro de plomo que sólo los poceros aceptan llevar. Enterrado en la iglesia a seis pies bajo tierra, con una tumba por encima, el cadáver infecta tanto el lugar que hay que desenterrarlo para inhumarlo en un cementerio, cuyo aire pronto se contamina, al grado que nadie se atreve a pasar por allí para ir a las misas. Desenterrado de noche y depositado en un campo, finalmente lo arrojan al río, cuyas aguas se contaminan de tal manera "que luego se encuentra gran cantidad de peces muertos y podridos". Su concubina, que confesó haber vivido en este pecado y haber tenido hijos de él, fue desheredada a pedido de la familia. Según algunos, murió de pena, y según otros, vivió todavía algún tiempo en la miseria. Camus concluye el relato haciendo mención al vicio infame de la incontinencia, que "arruina el cuerpo, el alma, los bienes, el honor y la reputación de aquel que se deja arrastrar por ella [...] En verdad, os digo que los adúlteros, los fornicadores y los impíos jamás poseerán el reino de Dios".

El humor existe, con la ironía sobre la mosca, pero probablemente no como lo vemos hoy al constatar la desproporción entre el crimen sexual que nos parece benigno y la venganza divina, o la perfidia morbosa del ejemplo. En la época de Camus, este relato se interpretaba como una promesa de castigo implacable para los pecados muy graves, que socavaban la santidad de la institución del matrimonio y expoliaban a los herederos legales. El concubino arrastrado por los placeres de los sentidos es la antítesis del modelo contemporáneo del "hombre honesto", capaz de dominar sus pasiones y controlar su animalidad. A pesar de sus cualidades profesionales, o más bien a causa de ellas, pues esas cualidades remiten al amor y la belleza de la Antigüedad que los humanistas devotos rechazan, el concubino está irremediablemente condenado. Aquí la mujer es la aliada del demonio, el "tizón infernal", y la muerte del pecador transmite una lección edificante, pues constituye la antítesis perfecta de la muerte del santo, cuyo cuerpo adquiere un olor de santidad por voluntad divina. La idea del hedor remite al reino satánico. Por lo tanto, es normal que la naturaleza creada por Dios genere literalmente este cadáver, sucesivamente desalojado de la iglesia —donde su calidad de notable le aseguraba una última morada—, del

cementerio de la gente más ordinaria, del campo de los aldeanos y del río. La misma naturaleza lo rechaza: el aire, la tierra, el agua, que infecta o corrompe. Sólo el fuego no se menciona, imagen del infierno y último suplicio de los herejes. El cadáver hediondo del concubino contamina el macroscosmos, que lo rechaza porque ha manchado su cuerpo con el pecado carnal. El talento de Camus estriba en haber sabido mantener la curiosidad del lector con detalles y efectos de estilo, a partir de un duro ejemplo moral de los más clásicos. La conclusión sobre el pecado que destruye el cuerpo y el alma probablemente tenía menos importancia para el público que el relato de los hechos, tan vivos, tan concretos, que evocaban muchos de sus propios errores.

Más que un sermón admonitorio, más que un panfleto sobre prodigios idénticos, la historia trágica combinaba lo imaginario y lo real para apasionar a las multitudes. El relato de Camus se puede comparar con un bulo impreso en París por Benoît Chaudet en 1582:

> Caso milagroso, inaudito y espantoso el de una joven flamenca de la ciudad capital del ducado de Brabante, que por vanidad y demasiada atención a sus atavíos y gorgueras, plegadas a la última moda, fue estrangulada por el diablo, y su cuerpo que yacía en el ataúd, después de este castigo divino, se transformó en un gato negro, en presencia de todo el pueblo reunido.

El objetivo es idéntico: demostrar que Satanás, verdugo de los cuerpos, se apodera de las almas de los pecadores, en este caso de una joven vañidosa que gustaba demasiado de las novedades indumentarias. Después de haber blasfemado y jurado que prefería que el demonio se la llevara antes que salir con las gorgueras mal almidonadas, ella vio aparecer al diablo y éste la estranguló. Para servir de ejemplo a todos, Dios quiso que el ataúd sólo pudiera ser cargado por seis hombres fuertes. Cuando lo abrieron, salió un gato negro que desapareció dejando el féretro totalmente vacío.[41] La idea de base, la transformación diabólica del cuerpo humano, que aquí se torna demasiado pesado, demasiado liviano con las brujas o infinitamente hediondo para Camus, todavía no se consideraba como una fantasía sino como una realidad indiscutible, demostración concreta de la intervención divina a través de la acción del diablo —como la prueba de pesar a las brujas o arrojarlas al agua con los pies y las manos atadas para verificar las sospechas—. Y el olor repugnante, que siempre anuncia la irrupción del Maligno,[42] es el jalón

[41] Tres versiones de este bulo se citan en J.-P. Seguin, *L'Information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, París, Maisonneuve et Larose, 1964, p. 115.

[42] Véase el capítulo III.

sobre la ruta de nuestra propia representación imaginaria del siglo XXI, donde el hedor implica inconscientemente el rechazo, la repugnancia, la identificación del otro con su realidad animal.

Los bulos sangrientos: el diablo de las gacetillas

El diablo fue el inventor de las gacetillas. Al menos fue seguramente en su honor que los hombres crearon a fines de la Edad Media un nuevo tipo de impresos cuya moda se acentuó durante el último cuarto del siglo XVI, llegando a su apogeo en 1631, paralelamente con las historias trágicas. Los dos fenómenos respondían al mismo gusto por el sensacionalismo y lo macabro. Como los *Teufelsbücher* alemanes, traducían un eclipse de la cultura occidental después de las luces del Renacimiento. Los bulos, escritos breves impresos, vendidos por los pregoneros con otras gacetillas consagradas a temas diversos, tenían sin duda una clientela cautiva más popular que las historias trágicas, pero las personas cultas no los desdeñaban: el memorialista Pierre de L'Estoile, que tenía una gran afición por ellos, los coleccionaba a fines del siglo XVI. Mal conservados, son difíciles de estudiar. Jean-Pierre Seguin considera que se desarrollaron netamente a partir de 1575, ya que ha estimado en 110 los ejemplares aparecidos desde esa fecha hasta 1600, en 323 los publicados de 1600 a 1631, contra 57 de 1529 a 1575. Mas de 58% se imprimieron en París, 28% en Lyon, 4% en Rouen, etc.[43] Muchos temas abordaban las historias maravillosas, en más de un tercio del volumen total, seguidos en una proporción casi igual por los casos criminales, las calamidades y los fenómenos celestiales. Los crímenes se relatan con muchos detalles sangrientos, con precisiones sobre el ensañamiento de los actores y con evocaciones horribles, como la de una joven mancillada que hizo comer a su amante el corazón o el hígado de su hijo. Los milagros o sortilegios ocupan un lugar importante, como el relato del sacrificio en la hoguera de una judía acusada de haber robado una hostia en Saint-Jean-de-Luz en 1629. La acusación, que llegó a ser ritual, superponía el viejo tema de la hostia que sangra con el del robo de la hostia por las brujas para darle un uso demoniaco. Pocas veces ausente en los bulos, el diablo era el héroe directo o indirecto en algunos de ellos: en los relatos de sortilegios y hechizos, de apariciones maléficas y de ejecuciones de brujas. El 24 de abril de 1630 se ejecutó a tres de estos secuaces de Satanás en Limoges. Una vez estrangulado, se vio

[43] J.-P. Seguin, *op. cit.*, pp. 14-15.

salir cerca del hombro derecho y de la oreja de uno de ellos a "su demonio en forma de moscardón del tamaño de una nuez, que al pasar sobre la horca zumbando, arrastraba una pequeña cola en forma de humo y, al verla, el verdugo exclamó con terror: '¡Jesús!' La horca comenzó a temblar y eso lo vieron más de 2 000 personas, mientras se oía en el aire un murmullo en forma de trueno". Sin autores identificados, estas piezas componían conjuntos caracterizados, de donde se podía extraer material para renovar un tema en función de las necesidades del momento o de los rumores que circulaban. Como los grabados en madera, se prestaban a reutilizaciones frecuentes, proporcionando una lección moral simplista que asociaba las catástrofes con la ira de Dios, desencadenada por la multiplicación de las pasiones culpables o de los pecados, en particular el del orgullo o el lujo excesivos.[44]

Una comparación entre los bulos y las historias trágicas demuestra la existencia de correlaciones importantes. Rosset y Camus, particularmente, extrajeron muchas anécdotas de este fárrago donde se mezclaban las descripciones reales extraídas de la actualidad inmediata, los sucesos criminales sobre los que también informaban los periódicos como *Le Mercure François* y los relatos imaginarios. Al comparar ciertos temas de Rosset con los bulos de donde habían sido extraídos, Maurice Lever pudo observar que la modalidad general e incluso la sucesión de episodios eran idénticas, y en algunos detalles aproximadas. Sin embargo, el tratamiento literario de los temas condujo a un desplazamiento, ya que Rosset sustituyó los nombres de los personajes por nombres de ficción, modificando asimismo los lugares donde se desarrollaba la acción. Como él se dirigía a un público diferente al de los bulos, adaptó "esas escenas violentas al gusto de paladares más delicados", pero sin los excesos sentimentales que denuncia en los autores de las novelas de amor, aun cuando Charles Sorel le reprocha una mezcla de géneros inaceptable en su opinión. Finalmente, el carácter dramático del relato, después de las eventuales digresiones galantes, produjo un tono diferente, un escalofrío hasta entonces desconocido en la literatura, en opinión de Maurice Lever.

De esta manera, la historia verídica de Julien de Ravalet y de su hermana Margarita, ejecutados por incesto el 2 de diciembre de 1603, inspiró al año siguiente un bulo despiadado contra esta "detestable abominación", mientras que Rosset le dio una dimensión desesperada, vivida no desde la perspectiva de los jueces o del vulgo, sino de los héroes atormentados, aterrados, tratando de ocultar a toda costa su terri-

[44] *Ibid.*, pp. 21, 30 y 38-45. Lista de bulos sobre los maleficios y los fantasmas, pp. 114-121.

ble secreto, hasta que la mujer reivindica su derecho al amor como "una cosa natural".[45]

El Barroco y la transgresión

El periodo barroco se complacía con la tragedia, cuya impronta se encontraba tanto en la pintura, la escultura, el teatro, la poesía y la literatura como en la vida cotidiana. Desde mediados del siglo XVI, una sensibilidad particular se había asociado con la cultura erudita. Había conquistado a un público más amplio durante las primeras décadas del siglo XVII, incluso a un universo urbano popular aficionado a los "bulos sangrientos" y, quizá, también a los campesinos, pero esto no se sabe con certeza. Esta visión del mundo provenía a la vez del terrible espectáculo de los fanatismos religiosos durante las Guerras de Religión, de la sucesión inaudita en Francia de dos regicidios, en 1589 y 1610, y más aún del desarrollo de un "cristianismo agustiano".[46] Las historias trágicas contribuyeron muy significativamente a formar un estado de ánimo saturado de pesimismo, al describir "un siglo de hierro, violento y maldito", como decía Parival en la epístola dedicatoria de la última gran obra de este tipo en 1656.[47] ¿Quizá estas historias también fueron un medio de relajar la tensión extrema que resultaba de semejante pesimismo? La sociedad mundana, que proveía la mayor parte de sus lectores, no estaba compuesta únicamente de santos o de atletas de Dios. La forma novelesca utilizada por Rosseto o el placer de la escritura de Camus probablemente ayudaron a muchas personas, entre ellas a las damas y doncellas, a aceptar la lección moral sin sufrir demasiado los excesos. Seguramente la literatura en cuestión tuvo para muchos una función más catártica que ejemplar. Para las élites sociales, dominadas por la nobleza pero compuestas de diferentes estratos, estas obras sirvieron para unificar la trama cultural. Sin rechazar lo fantástico, cuya importancia destacaban los bulos, la literatura trágica ofrecía una explicación condensada, simplificada, de las desdichas y miserias del hombre en este mundo. También jugó un rol de disyunción con la cultura popular sensible a la pluralidad de los poderes ocultos, al utilizar las anécdotas provenientes

[45] M. Lever, "De l'information à la nouvelle: les 'canards' et les 'histoires tragiques' de François Rosset", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1979, pp. 577-593. Véase también, del mismo autor, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, París, Fayard, 1993, pp. 28-30 (sobre Rosset, Camus y los bulos), pp. 103 y ss. (el bulo a propósito de Julien y Marguerite de Ravalet), pp. 377 y ss. (bulo de 1613 sobre los amores de un gentilhombre con el diablo en el cuerpo de una mujer muerta).

[46] "Le Siècle de saint Augustin", número especial de *XVII siècle*, 1982, núm. 135.

[47] J.-N. Parival, *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande*, Leiden, 1656.

de esas fuentes para insertarlas en un cristianismo angustiano aplicado, donde Satanás ocupaba el lugar que Dios le había asignado. De esta manera, preparaba al sujeto para aceptar el control de sus pasiones, durante un segundo estadio de concentración cultural, marcado en 1620-1640 por el triunfo del modelo del "hombre honesto" definido por los manuales de urbanidad,[48] y después sustituido por una literatura que rechazaba las escorias del estilo trágico, con Malherbe, Sorel y pronto los clásicos del siglo de Luis XIV.

Preparada desde los tiempos de Boaistuau, la adecuación entre las historias trágicas y el público alcanzó su punto de equilibrio entre 1610 y 1630, antes de debilitarse lentamente porque esos relatos respondían cada vez menos a las necesidades de los lectores más cultivados, para llegar probablemente a círculos menos prestigiosos del mundo urbano por el efecto retardado de la imitación de las modas. Fue, pues, durante la primera mitad del reino de Luis XIII cuando el fenómeno literario tuvo su mayor importancia social al determinar la representación imaginaria colectiva de las personas de bien. Interpuso, entre su visión y el mundo, una clave de interpretación dominada por la idea del castigo por todas las violaciones de la Ley divina o humana.[49] Esto no regía para los nobles, que pretendían poner su honor por encima de todo y no dudaban en transgredir los edictos reales contra los duelos, raptar a las jóvenes encerradas en el convento para casarse sin la autorización del padre o admirar a Bussy D'Amboise, quien en 1579 mandó matar al conde de Montsoreau, en la habitación de su mujer, después de haberle tendido una trampa. Y no era más evidente para las otras categorías sociales, cuyas pulsiones se expresaban a menudo libremente, como lo testimonian los numerosos procesos criminales, sobre todo por homicidio o violencia, pero también por adulterio, incesto, parricidio, infanticidio, etcétera.[50]

Las historias trágicas transmitían un mensaje de obediencia. Sin duda, los lectores también encontraban en ellas el placer de la transgresión sin riesgo. No es necesario creer a pie juntillas en la normalización de los comportamientos que se podrían deducir de estos textos. Pero al menos trazaron un camino al enunciar los principios que se aplicarían al conjunto de la sociedad educada después de varias generaciones. Tres esquemas permitían a los autores matizar la relación

[48] R. Muchembled, *La Société policée*, *op. cit.*, cap. III.

[49] A. de Vaucher Gravili, *Loi et Transgression. Les histoires tragiques du XVII siècle*, Lecce, Milella, 1982, p. 21. Véase también S. Poli, *op. cit.*, p. 167.

[50] R. Muchembled, *Le Temps des supplices*, *op. cit.*, pp. 127-185, sobre los crímenes entre 1580 y 1640.

establecida por ellos entre la transgresión y el castigo. El primero traducía el poder abrumador de la Ley en un castigo tan brutal como completo; la realidad lo reflejaba, por ejemplo, con la decapitación en 1627 de François de Montmorency-Bouteville, el padre del mariscal de Luxembourg, por haber contravenido los edictos contra los duelos. El segundo concernía a la muerte trágica, precio a pagar por una rebelión contra el orden divino o humano; el culpable fulminado por Dios y llevado por el diablo pagaba de esta manera el precio. El tercero ofrecía una solución intermedia que confirmaba la autoridad de la ley, pero expresaba una piedad patética por los culpables castigados, como hizo Rosset al transformar en drama el incesto de Julien y Marguerite de Ravalet, cuya ejecución se describía sin la menor indulgencia en un bulo de 1603.[51]

En realidad, las historias trágicas hablaban del deseo y de la necesidad absoluta de controlarlo si se pretendía evitar un castigo justo, sinónimo de condena. Los temas más frecuentes correspondían a los problemas sociales, religiosos y políticos más candentes de la época. Además, se adecuaban perfectamente a la clasificación de los crímenes de acuerdo con los juristas de la época; por ejemplo, *Le Procès civil et criminal* de Claude Le Brun de la Rochette, aparecido en Lyon en 1609. Sobre esta escala de gravedad creciente, después de la violencia, muy extendida, venía el hurto, seguido de los crímenes sexuales y, finalmente, los crímenes de lesa majestad que remataban el edificio humano y divino. La última categoría contenía todos los atentados contra la autoridad real, de la deserción al regicidio, todas las acciones contra la voluntad divina, la blasfemia, la herejía, y luego, en el punto extremo del sistema, la brujería —la perversión más horrible imaginable—. La pena de muerte se utilizaba más frecuentemente contra el autor de un homicidio o contra un bandolero de larga trayectoria. En ciertos casos, la pena se aplicaba de la manera más despiadada y vindicativa posible, a fin de que el ejemplo marcara los espíritus: la agonía lenta para el que sufría el tormento de la rueda por bandolerismo; la tortura refinada para el regicida, cuyas heridas se impregnaban de azufre y su cuerpo se ataba por las extremidades a cuatro caballos que lo desmembraban; la hoguera para el sodomita, el incestuoso, la bruja, que eran quemados vivos, si su buena conducta no les valía la misericordia de un golpe de gracia discretamente asestado por el verdugo.

Las historias trágicas hablan esencialmente de la violencia, del sexo y del crimen de lesa majestad.[52] Los hechos de violencia eran los más

[51] A. de Vaucher Gravili, *op. cit.*, p. 23, sobre estos tres esquemas.
[52] *Ibid.*, pp. 25-44; S. Poli, *op. cit.*, p. 170.

habituales en la realidad cotidiana, donde abundaban las relaciones de fuerza, las brutalidades y los asesinatos frecuentes. Para estimular la imaginación de los lectores era necesario ir muy lejos, presentar a mujeres desenfrenadas cuando era mucho más raro encontrar personas de ese sexo acusadas de crímenes sangrientos. Sin embargo, estas imágenes de mujeres violentas eran una fantasía de la época, representada en la pintura por Judit, la asesina de Holofernes, o por Lucrecia, que se suicida después de haber sido violada. Ya se vio cómo Fleuri, el personaje de Rosset, asesina de una manera abominable a su marido durante la noche de bodas. Lucrèce, la protagonista de *La Jalousie précipitée (Les Spectacles d'horreur*, II, núm.1) de Camus, antes de suicidarse, mata a aquel con quien se ha unido en secreto para que éste no pueda casarse con otra por orden de su padre. Su cadáver es vergonzosamente arrojado a la vía pública con los despojos de los caballos y los asnos. Medea aparece más a menudo aún, sacrificando a sus hijos para vivir un amor culpable, transposición del miedo a la mujer que devora su propio fruto o lo entrega al diablo durante el aquelarre de las brujas.

El sexo es frecuente en las historias trágicas: "De todas las pasiones humanas pienso que la del amor es la más violenta", afirma Rosset. Camus lo confirma: "Estas pasiones ciegas arrastran siempre a aquellos que las siguen a precipicios horribles, y los conducen a fines trágicos y miserables". No hay un amor feliz en este universo donde los amantes, seductores y bellos al comienzo del relato, no caigan repentinamente en abismos de deseo y terminen en una muerte ineluctable. Los autores jamás explican esto de una manera psicológica, sino a través de la intervención del "enemigo del género humano", que se introduce en sus almas, las posee y las maneja a su antojo. Evidentemente, la mujer es por naturaleza más proclive que el hombre, sobre todo para Camus, quien no demuestra un gran aprecio por este "tizón del infierno". En sus obras, el discurso de la sujeción necesaria para escapar al peligro que acecha se dirige en primer lugar al mundo femenino.

Este discurso invade toda la escena cuando se trata de la evocación de la ley. La transgresión inspirada por Satanás cuestiona el orden del universo atacando cada uno de los eslabones que lo componen. Como muchas otras producciones de la época, las historias trágicas del siglo XVII contienen una aspiración profunda al restablecimiento de la coherencia de un mundo trastocado después de décadas de guerras religiosas. Los contemporáneos esperaban impacientemente ver el restablecimiento de la armonía social no sólo mediante la tolerancia que no constituía un concepto operativo de la época, sino bajo un puño suficientemente firme para que toda infracción fuera enérgicamente casti-

gada.[53] Las expectativas de un rey absoluto eran evidentes y las historias trágicas confirmaban este hecho sin necesidad de explicarlo con detalle, simplemente por la valorización de los códigos relativos a ese poder, cuya infracción conducía a un destino funesto. Dios castiga a aquellos que desobedecen al príncipe. La justicia de este último restablece inexorablemente el equilibrio social y cósmico perdido. Y cada elemento de la autoridad civil se relaciona estructuralmente con el poder real. El padre de familia ejercía un poder absoluto sobre sus hijos, el marido sobre su mujer, el patrón sobre su lacayo. La realidad judicial era igualmente inexorable, pues la familia, así como los descendientes de un culpable de crimen de lesa majestad, llevaban el sello de la infamia. Los bienes de Ravaillac fueron confiscados, sus allegados desterrados y obligados a cambiar de apellido, e incluso algunos jueces sugirieron hacerlos ejecutar. Siempre se encontraba una relación directa establecida entre cada elemento del conjunto social, porque todos pertenecían a Dios, de quien el rey era su representante sobre la tierra. Claude Malingre, autor en 1635 de las *Histoires tragiques de nostre temps, dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Etat...,* es el único que lo expresa con una claridad fehaciente, sin duda gracias a sus funciones de historiógrafo real y de gran servidor de la monarquía. "Las leyes y las ordenanzas de los reyes son como las ramificaciones de las ordenanzas divinas: como éstas, son sagradas; y así como hay una amenaza de pena de muerte para aquellos que violan la ley divina, también los infractores y violadores de las leyes del príncipe deben ser castigados con el último suplicio."[54]

En última instancia, era la "divinidad severa" la que vigilaba y castigaba al hombre. Entonces el crimen de lesa majestad divina estaba adquiriendo toda su dimensión en Francia, como en la mayor parte de los otros países europeos. En este marco, la transgresión suprema se definía como el pacto con Satanás, de donde procedía la alianza contra natura que unía a las brujas con el enemigo del género humano. Las historias trágicas cuentan repetidas veces estas peripecias hasta el desenlace funesto. Además, establecen una fuerte relación entre el peor de los pecados del mundo cometido por ciertas minorías a exterminar y las otras faltas más corrientes de los humanos miserables. El menor paso en falso podía conducir al precipicio en el marco de una moral eminentemente acumulativa. Quien hurta un huevo algún día robará un buey. Los actos más simples corren el riesgo de terminar en un de-

[53] S. Poli, *op. cit.,* p. 30, sobre este tema importante.
[54] Citado por A. de Vaucher Gravili, *op. cit.,* p. 20. Véanse también las pp. 25-33.

sastre absoluto, pues el Maligno procura utilizarlos en perjuicio del hombre. La decimoctava historia del primer libro de *Les Spectacles d'horreur* [Los espectáculos de horror] puede parecer gratuitamente morbosa. Camus cuenta cómo dos niños que han visto a su padre degollar a un ternero lo imitan en la persona de su hermanito, y después ocultan el cuerpo en el horno. Sin embargo, su objetivo es mostrar que jamás se debe hacer nada malo delante de los niños, cera virgen sobre la cual todo puede quedar impreso según los pedagogos de su tiempo. *Les Morts entassées* [Las muertes acumuladas], tercera historia del segundo libro, en la misma colección, describe un terrible concatenamiento trágico, debido evidentemente al diablo que acecha a su presa: en un rapto de cólera, un labrador mata a su hijo sin una razón importante y, desesperado, se suicida. Ante este espectáculo, su mujer, horrorizada, deja caer a su recién nacido en el fuego. El Mal está en todas partes. "No hay ningún remedio, nace en nuestra cuna y muere en nuestra sepultura", explica Boitel en 1617 en *Histoire tragique de Circé* [La historia trágica de Circe].[55]

Suele hablarse de los vértigos del Barroco, de la fascinación de las tinieblas y de la negra inconstancia con el fin de explicar la pasión de estos autores por el aspecto más oscuro del ser humano.[56] La irrupción del demonio en el núcleo de esta representación imaginaria sirvió para producir en las conciencias una angustia profunda, capaz de conducirlas al Bien mediante un rechazo visceral al Mal. En realidad, la oposición simplificada entre el reino de Dios y el de Satanás oculta una unidad absoluta, puesto que el segundo únicamente actúa con la autorización formal del primero. Las tinieblas son necesarias para que la luz parezca mucho más deslumbrante. La dramatización extrema de esta escena cósmica primordial pretende hacer comprender a los lectores que, si bien Dios está oculto, existe, como lo demuestra Pascal a los libertinos, y es testigo de todo. Nada escapa a su vigilancia. Nada sucede sin su autorización, ni siquiera el pecado, que es una manera de poner a prueba a la humanidad miserable, depravada, execrable. El ojo divino es una metáfora del castigo ineluctable que merecen todas las transgresiones.[57]

La idea de culpabilidad se revela como un elemento central en la cultura barroca. Rosset y Camus invitan a sus lectores a librarse de sus pasiones. No a la manera recoleta de Descartes en su *Traité des passions de l'âme,* publicado en 1649, donde el filósofo llama virtud al

[55] *Ibid.*, pp. 54-55; S. Poli, *op. cit.*, p. 509, sobre la cita de Boitel.
[56] J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, París, A. Colin, 1961, t. I, p. 6.
[57] A. de Vaucher Gravili, *op. cit.*, pp. 80-83.

hecho de haber vivido de tal manera que su conciencia no le reproche nada,[58] sino con el temor de desobedecer, aun sin saberlo, los mandamientos del Dios terrible, bajo el aguijón de Satanás. El mecanismo mental generado de esta manera por el miedo a la transgresión no perdona a nadie, ni siquiera a los santos. Constituye una parábola sobre el deseo obligatoriamente destructivo, del que todo hombre debe precaverse controlando su parte animal, sus impulsos violentos y sexuales. De este modo, la vieja lección de los monjes medievales se extiende a la sociedad mundana. Esta idea combate con éxito el exceso de optimismo de los primeros humanistas, quienes veían en el hombre la imagen de un Dios bondadoso. Rechaza con desprecio las "supersticiones" populares relativas a un universo menos trágico, donde el diablo podía ser burlado y donde el ser humano creía tener influencia sobre la naturaleza a través de una magia multiforme. Una nueva visión se forja en el hierro y el fuego de la obsesión demoniaca, difundida en Francia por el cristianismo agustiniano, o en Alemania por los *Teufelsbücher* protestantes: el hombre es culpable, infinitamente.

Sin embargo, la culpabilidad de la época de Rosset y Camus todavía es en gran parte exterior al sujeto pensante. El demonio omnipresente juega aquí el rol de un doble, capaz de penetrar en el cuerpo de sus víctimas, pero generalmente distinto. No se refleja perfectamente en el alma de aquellos que tiraniza. Por eso se presenta bajo sus apariencias más horribles, antes de fundirse lentamente, en el siglo de los filósofos, en lo más recóndito del yo individual donde Freud lo encontrará un día. Bajo el reinado de Luis XIII, su hedor y sus manifestaciones bestiales lo hacen fácilmente reconocible. Como mosca satánica, sale del cuerpo de un hechicero arrepentido, o abandona el alma de un criminal que proclama piadosamente su arrepentimiento en el umbral de la muerte. La práctica de esta suerte de penitencia pública es una prueba más del poder del Creador. Los confesores la buscan con insistencia, los autores de las historias trágicas la describen con palabras conmovedoras y los bulos impresos la transmiten a las multitudes asombradas.

Las confesiones de los poseídos pertenecían al mismo orden de fenómenos. Durante la segunda mitad del siglo XVI, las escenas espectaculares de exorcismo demostraron la falsedad de la doctrina protestante. Expresaban tanto una tensión personal como un sentido de culpabilidad muy intenso, mediante la descripción de una invasión diabólica repugnante. Esto se tradujo en los términos de la época en lo que mu-

[58] R. Descartes, *Œuvres choisies*, t. II, *Morale,* París, Garnier, 1955, p. 82.

cho más tarde se llamaría un desdoblamiento de la personalidad, o por lo menos el seguimiento de su parte más oscura. Estos cuerpos exorcizados representaban, de alguna manera, la vanguardia del movimiento occidental de represión de los impulsos, generador de una culpabilidad intensa. Al no poder ser nombrados, los males del cuerpo y del alma, expuestos de esta manera tan espectacular, se imputaban a una entidad maléfica invasora. La historia de Jeanne Fery, del convento de las hermanas negras de Mons (actual Bélgica), exorcizada en 1584-1585, revela sus traumas de juventud debidos a un padre bebedor y violento. "Tenía miedo —dice la monja— de caer en poder del diablo, por la maldición de mi padre." Confesó haber firmado un pacto satánico de sangre y haberse entregado al demonio llamado "Vraye liberté", que deseaba hacerle abandonar la religión por una vida de princesa. Los exorcismos, muy detallados, hicieron salir de su cuerpo "con la orina, veinte trozos de carne podrida, que despedían un intenso hedor". Más tarde, "expulsó por la boca y la nariz una gran cantidad de inmundicias y parásitos, así como pelotones de cabellos y muchos gusanos velludos, todo lo cual había llenado de hedor el lugar". Desde luego, los diablos serán vencidos en una escena de apoteosis dominada por la aparición de santa María Magdalena.[59] La carroña, el hedor, los parásitos y los gusanos velludos son una manifestación del cuerpo diabólico, tal como lo describía Jean-Pierre Camus en *Le Puant concubinaire*. El cuerpo de Jeanne Fery se transforma bajo el efecto del exorcismo, expulsando literalmente el Mal por todos los orificios.

Los casos importantes de posesión en los conventos fueron numerosos, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, sin llegar a ser por eso comunes, ni siquiera frecuentes. Además del caso de Gaufridy de Aix-en-Provence en 1610-1611, relatado por Rosset, el de Loudun (hacia 1632-1634) fue uno de los más resonantes.[60] Los estudios recientes han insistido en la conjunción entre la poseída y sus exorcistas. Sus discursos cruzados —incluido el de la persona que se suponía poseída— terminaron por desacreditar al adversario religioso. Así lo demuestran los tres casos registrados en Agen, en 1619, en una región donde existía una fuerte minoría hugonote. Los poseídos hacen decir a su demonio que es un enviado de Dios para convertir a las almas, pro-

[59] P. Debongnie, "Les confessions d'une possédée. Jeanne Feri (1584-1585)", en *Satan, Études carmélitaines*, París, 1948, pp. 386-419.

[60] M. de Certeau, *La Possession de Loudun*, París, Gallimard-Julliard, 1980; D. Pieckering Walker, *Unclean Spirits. Possession and Exorcism in France and England in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Londres, Scholar Press, 1981. Véanse también R. Mandrou, *Magistrat et Sorciers*, *op. cit.*, y R. Rapley, *A Case of Witchcraft. The Trial of Urbain Grandier*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

clamar las verdades de la Iglesia, anunciar la conspiración de los protestantes con Satanás y predecir su próxima ruina.[61]

El escepticismo de algunos asistentes respetables, evidenciado cuando se ventilaba el caso de Loudun, junto con la influencia del pensamiento racionalista, condujeron al agotamiento de estas escenas tan equívocas. Pero la causa principal de la declinación fue más general. Era el resultado de cierta depreciación de la figura diabólica entre el público cultivado, que en el periodo 1620-1630 había comenzado a practicar el control de las pasiones e impulsos a través de la lectura de las obras de urbanidad. El temor al pecado entraba en competencia con el gusto por los buenos modales, y la expresión correcta en un lenguaje depurado, en otras palabras, con la cortesía mundana, más agradable de soportar que el miedo al demonio. La tragedia pasó lentamente de moda, con retornos fulgurantes en la década de 1640, marcados a la vez por una renovación de las obras sobre el tema, especialmente bajo la pluma de Camus, y por un aumento de los procesos de brujería en ciertas regiones.[62] El barroco de Francia pronto iba a desaparecer ante la apoteosis clásica del reinado de Luis XIV. Durante este periodo intermedio entre las dos sensibilidades culturales dominantes, la idea de un cuerpo permeable a la penetración demoniaca o al aire infectado comenzó a modificarse lentamente bajo el impacto del racionalismo filosófico y de los descubrimientos científicos. Desde luego, habría que aguardar hasta el siglo XVIII para ver acelerarse el proceso, pero ya se podía observar el esbozo de los cambios que iban a conducir a la elevación del umbral del pudor, con el propósito de ocultar cada vez más las funciones naturales, adoptando prendas interiores cuyo rol simbólico de protección del cuerpo para entonces ya se había olvidado. Paralelamente, el sentido del pecado se interiorizó más, de acuerdo con la definición de la culpabilidad personal.

Aun cuando no desapareció tan pronto, Satanás habría finalmente de perder su soberbia. Para los miembros de la alta sociedad que disfrutaban de la alegría de vivir en el siglo de los filósofos, Satanás llegó a ser cada vez menos necesario como una referencia fundamental al pecado. Lo fantástico surgió entonces de la diferencia creciente entre la creencia demoniaca heredada del pasado trágico y la realidad hedonista, indiferente o atea del siglo de la Ilustración. ¡En lo sucesivo, el pobre diablo vería palidecer su sol negro!

[61] G. Hanlon y G. Snow, "Exorcisme et cosmologie tridentine: trois cas agenais en 1619", en *Revue de la Bibliothèque National*, 1988, núm. 28, pp. 12-27 (con la publicación de dos procesos orales de exorcismos).

[62] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers*, *op. cit.*, p. 369.

V. EL CREPÚSCULO DEL DIABLO: DE LOS CLÁSICOS A LOS ROMÁNTICOS

La representación imaginaria occidental no se libró bruscamente del diablo a mediados del siglo XVII, aun cuando en ese momento se podía observar una tregua intelectual entre los racionalistas y los pensadores tradicionales, dedicados a conservar el estatus dominante de la teología en el campo de las ideas. En realidad, Satanás perdió lenta e insensiblemente su soberbia en una Europa que atravesaba por una mutación profunda. Su imagen, hasta entonces concentrada en el discurso del combate de las Iglesias en dura competencia, e impuesta al conjunto de las poblaciones, estalló en múltiples fragmentos. El fin de las graves crisis religiosas, el surgimiento de los Estados nacionales rivales, el progreso de la ciencia y poco después el flujo de las nuevas ideas que darían lugar a la Ilustración —y para algunos, la afición por una vida más dulce—, componen la trama profundamente inestable del cambio. Las sociedades del Viejo Continente comenzaron a alejarse de las nociones de temor a un demonio aterrador y a un infierno espantoso. No de una manera unánime, pues esa representación imaginaria continúa siendo defendida, mantenida y difundida hasta nuestros días, en sectores más o menos amplios de las sociedades, de acuerdo con la vitalidad de sus defensores y con la permeabilidad de los medios. Europa no avanzaba toda al mismo paso en este dominio. Las regiones orientales y centrales experimentaron una multiplicación tardía de las hogueras de brujería, relacionadas con el concepto satánico, mientras que en Europa occidental éstas se extinguieron generalmente antes de finalizar el siglo XVII. Polonia registró el 55% de las persecuciones conocidas desde 1676 hasta 1735, y en Hungría hubo una intensificación repentina hacia 1710-1750.[1]

La última apoteosis de Satanás

Desde la época de Descartes hasta los inicios del romanticismo, Occidente conoció diversas figuras del diablo. Entonces se terminaba un ci-

[1] G. Klaniczay, "Bûchers tardifs en Europe centrale et oriental", en R. Muchembled (coord.), *op. cit.*, pp. 216 y 220-221.

clo que había visto reinar a Satanás de una manera indiscutible sobre los espíritus de todos. Los incrédulos, muy escasos, casi no se atrevían a expresar su opinión, por temor a ser acusados de crimen contra la fe, o por lo menos, de tibieza o de impiedad. Incluso estas personas arriesgadas jamás cuestionaban la existencia del demonio, pues ése era el dogma intangible de la Iglesia. Se conformaban con plantear dudas acerca de la realidad de sus poderes, es decir, sobre sus capacidades para intervenir realmente en el mundo de los hombres, si no era en sueños o mediante la persuasión de su espíritu maligno. Considerar a estas personas como pioneras o precursoras del racionalismo sería cometer un error. Cada una de ellas se definía en relación con las creencias de su tiempo y, si bien se les puede atribuir cierto coraje en épocas profundamente intolerantes, resulta difícil incluirlas sin caer en un anacronismo evidente, en una galería de precursoras de un escepticismo militante.[2] El hecho de que se hayan planteado dudas sobre los poderes reales del Príncipe de las Tinieblas no demuestra gran cosa: una vieja corriente teológica, imperante al principio de la Edad Media, ya afirmaba que el diablo no podía actuar sobre los cuerpos o sobre los objetos, siendo su poder puramente de sugestión. Además, los inquisidores españoles casi no persiguieron a estos incrédulos, salvo a los acusados de brujería. En la época de las hogueras, aquellos que se calificaban injustamente de escépticos eran en realidad pensadores que se adherían a esta idea de un diablo que actúa en el espíritu, como el benedictino Guillaume Édeline, perseguido en 1454 por haber negado la existencia de las brujas. De la misma manera, un *Manual de los inquisidores,* impreso en Barcelona, en 1503, se abstiene de identificar la herejía con una invocación al diablo, salvo si "se trata al demonio como creador". La función que tiene Lucifer por voluntad divina es en realidad la de hacer el mal. Si bien el hombre extraviado que se dirige a él comete un pecado, no cae en la herejía.[3]

Esta veta moderada frente a las acusaciones de brujería se vuelve a encontrar en la famosa obra del médico renano Jean Wier, publicada en Basilea en 1563 y traducida al francés en París en 1569 como *Histoire, Dispute et Discours des illusions et impostures des diables.* El título describe el argumento fundamental, según el cual la brujería no es una quimera producida por Satanás, maestro de la impostura. En un capítulo de sus *Essais* [Ensayos] de 1588, Montaigne también ex-

[2] G. Minois, en *Le Diable*, París, PUF, 1998, pp. 74-78, traza una curva del aumento del escepticismo sin definir las acepciones muy variables del término, según las épocas consideradas.

[3] *Ibid.*, pp. 75-76.

presa sus dudas acerca de la realidad de los hechos extraordinarios imputados a las acusadas, como los jesuitas Tanner en 1626 y Friedrich Spee von Langenfeld, autor de una *Cautio criminalis* (1631), publicada anónimamente en la región renana calvinista.[4] Sin embargo, ninguno de estos autores parece adoptar un punto de vista ajeno al cristianismo. Si bien parece exagerado suponer, como lo hizo Lucien Febvre, que la incredulidad era simplemente imposible de pensar en los tiempos de Rabelais,[5] es indudable que los hombres de los primeros años de las Reformas no podían afirmar sin riesgo su rechazo a la religión establecida. La presión era tal que a menudo conducía a afirmaciones ortodoxas. Por eso el célebre Jean Bodin, autor de *La République,* un tratado político notable, fue acusado de alejarse de los senderos habituales de la fe. En el manuscrito inédito de *Heptaplomeres*, Bodin se declara a favor de la religión natural y de la judía contra el cristianismo, un verdadero escándalo a los ojos de sus contemporáneos. Su violenta refutación a las ideas de Jean Wier, en *La Démonologie des sorciers,* aparecida en 1580, procede quizá de una estrategia de defensa, a fin de hacer olvidar las acusaciones de ateísmo pronunciadas en su contra. Ésta era, al menos, la opinión del médico Guy Patin en 1643, según la cual "la demoniomanía de Bodin no tiene ninguna validez; él mismo no creía en ella y escribió ese libro para que la gente pensara que en efecto creía".[6] Si esto fuera así, surgiría una extraña paradoja, pues la obra de Bodin fue uno de los tratados más importantes sobre la caza de brujas en toda Europa. En todo caso, el "escepticismo" no era de ningún modo capaz de levantar una barrera contra la fobia demoniaca que se desencadenó particularmente entre 1580 y las décadas de 1630-1640. Menos aún cuando los pensadores de esa época no poseían el sentido de lo imposible. Nada se podía extraer de una red tan densa de conceptos centrados en la omnipotencia del Creador, de quien procedía en suma la capacidad del diablo para actuar en este mundo. Por otro lado, la medicina afirmaba que el cuerpo humano, modelado a su imagen por Dios, no era más que un microcosmos estrechamente relacionado con el macrocosmos universal a través de una infinidad de vínculos eficaces, no solamente de símbolos poéticos a la manera de los románticos del siglo XIX. Algunos fenómenos indudablemente extraordinarios, como la transformación en animales, el vuelo por los aires o incluso la capacidad de adivinar el porvenir, no eran menos admisibles a los ojos de los mejores eruditos de la época. Ambroise Paré creía en los monstruos como todos sus con-

[4] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers, op. cit.,* pp. 122, 126-133 y 429-433.
[5] L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle, op. cit.*
[6] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers, op. cit.,* pp. 337-338.

temporáneos, porque, en su opinión, no había nada que limitara el poder infinito de Dios.

El mundo era un universo fundamentalmente encantado, enteramente poblado por una divinidad omnipresente que tenía bajo su tutela al demonio pero, no obstante, le permitía actuar dentro de límites estrictos sobre los seres humanos imperfectos y pecadores. Este concepto retomaba las ideas dualistas sobre el Bien y el Mal, integrándolas en una visión única y jerarquizada del universo. Alrededor de este polo gravitaban tanto las legiones de ángeles caídos, considerados los instrumentos de Dios, como los eruditos que se planteaban la cuestión obsesiva de la razón del Mal, o incluso las personas vulgares propensas a las "supersticiones", para quienes las manifestaciones divinas no siempre eran tranquilizadoras ni los diablos obligatoriamente malvados. Si se tienen menos en cuenta las cuestiones de identidad, especialmente las dogmáticas y litúrgicas, que la filosofía de la existencia, en toda Europa el cristianismo desgarrado por las Reformas volvió a encontrar cierta unidad de fondo bajo la forma de una adhesión al Dios terrible, abrumador, único dueño de los destinos humanos. A pesar de la intensa competencia entre las Iglesias y de las largas guerras religiosas, un mismo impulso conducía a los católicos y protestantes a obedecer en cuerpo y alma al Soberano del universo, de quien Lucifer no era más que un instrumento. Así como el rey de Francia obraba por misericordia al indultar a los numerosos condenados a muerte, su brazo armado, su doble negativo, el verdugo, practicaba en su nombre los más terribles suplicios.[7] La comparación entre el orden religioso y el sistema político no tiene nada de artificial, pues el conjunto de la existencia estaba regido, en diversos grados, por un proceso específico de unificación de las figuras de referencia con el fin de establecer un orden armonioso, pero muy jerarquizado de las sociedades, como si la fragmentación creciente del continente, debida a las competencias exacerbadas, las ambiciones rivales de las Iglesias y de los Estados, las guerras incesantes y la intolerancia en el núcleo mismo de las comunidades, estuviera acompañada por un movimimento inverso de restablecimiento de una hegemonía en la esfera de las representaciones.

Fue entonces precisamente cuando Europa produjo sistemas fundamentalmente orientados a la negación de todas las diferencias, a fin de asegurar una fusión autoritaria bajo el ojo de un dios severo. La idea del imperio universal que fascinaba a Carlos V y a sus herederos, los

[7] P. Bastien, *La Violence ritualisée. Le spectacle de l'exécution en France, XVI^e^-XVII^e^ siècles,* informe inédito de DEA bajo la dirección de R. Muchembled, Université Paris-Nord, 1998, dactilografiado.

Habsburgo, el absolutismo francés de Francisco I a Luis XIV, los esfuerzos de reconquista de la Contrarreforma católica bajo la batuta del papa, las teocracias calvinistas y las constantes rivalidades marítimas y coloniales, son manifestaciones de un mismo sueño imposible de unidad, que hacen de la segunda mitad del siglo XVI y de la primera del siglo XVII una época de hierro, de fuego y de sangre. Occidente no llegó a fragmentarse porque no toleraba su pulverización y que cada parte pretendiera imponer su ley a todas las otras. Los investigadores alemanes han propuesto el término de "confesionalización" para definir un movimiento particularmente visible en el Sacro Imperio entre 1555 y 1620, productor de una interacción tan intensa entre la Iglesia y el Estado que influyó sobre el conjunto de las condiciones de la vida social. La religión no era entonces una esfera separada, sino el núcleo mismo de la definición de la existencia, tanto la privada como la pública, hasta el punto de engendrar una poderosa disciplina social de los individuos, en todo momento y en toda etapa de sus vidas.[8] Al final de esta era comenzó a insinuarse lentamente la distinción entre religión y política, de la cual ciertos pensadores del siglo de la Ilustración harían su caballo de batalla.

En la época de la "confesionalización" Satanás reinaba sobre los espíritus. La representación imaginaria del demonio estaba entonces bien unificada en Europa, tanto en las regiones católicas como en los países protestantes.[9] Incapaces de encontrar un entendimiento real, los representantes de los poderes políticos y religiosos coincidían al menos sobre este plano onírico, como habría podido constatarlo un persa que atravesara Europa antes de la época de Montesquieu. Las hogueras de brujería produjeron uno de los últimos denominadores comunes de un espacio afectado por conflictos de todo tipo. En el fondo, los representantes de las élites de todas partes creían en el diablo de la misma manera, porque todos temían a una misma figura divina abrumadora, fueran cuales fueran los matices aportados por las diversas confesiones. Esta visión se distinguía claramente de la idea de las masas de fines de la Edad Media, para las cuales el Creador se podía manifestar bajo formas múltiples, sin una relación obligatoria con el demonio, que a menudo era ridiculizado o burlado. Contrastaba igualmente con la visión de los filósofos utopistas, como Desiderio Erasmo, Tomás Moro o François Rabelais, quienes creían en un dios bondadoso que permitiría el advenimiento de una edad de oro para una humanidad que no daría lugar a las supersticiones. También se distinguía de una vieja corrien-

[8] H. Schilling, *op. cit.*, pp. 208-209.
[9] Véase el capítulo IV.

te teológica que definía al diablo como una entidad, una fuerza de sugestión importante, pero no como un ser capaz de actuar en este mundo. Algunos partidarios de la caza de brujas también se planteaban dudas en relación con estos conceptos. Al afirmar la presencia real de Satanás, tenían que referirse a la otra doctrina; por ejemplo, a propósito de la esterilidad de las relaciones sexuales de una mujer con un demonio, excepto si esta última había recibido el semen de un humano fallecido.

El periodo de 1550 a 1650 correspondió al desarrollo de un modelo diabólico muy consolidado y muy angustioso, en las condiciones difíciles de una Europa desgarrada por las Guerras de Religión. Sobre semejante campo de ruinas, la figura consolidada de Satanás sirvió a la vez para explicar las calamidades inauditas de la época y para reafirmar la imagen del Dios severo que lo tutelaba. Sin embargo, no hay que subestimar un aspecto del fenómeno, que era paradójicamente tranquilizador para los seres que se sentían naufragar sobre un océano trágico, muy cerca de la desesperación —a diferencia de sus predecesores humanistas—. En un mundo ensombrecido, sin otra guía que la obediencia a los príncipes y a las Iglesias, que ya no poseían una legitimidad universal debido a las confrontaciones incesantes, ellos encontraban señales tranquilizadoras al compartir la execración general inspirada por el diablo. Este odio, desplegado tan a menudo contra las supuestas brujas, producía al menos una unanimidad aparente entre los gobernantes, los eruditos, los médicos, los hombres de la Iglesia y los miembros de las comunidades involucradas, que acababan de asistir al impresionante espectáculo de la hoguera. Pero nada demuestra que cada actor percibiera las cosas de la misma manera. Cada uno se comportaba de acuerdo con un rol esperado, ofreciendo una imagen de sí mismo adaptada a las exigencias de los demonólogos y de los funcionarios de la justicia. Si bien no se puede hablar de una implantación completa y definitiva del modelo en todos los espíritus, hay que reconocer que se estaba operando un proceso aparente de "confesionalización". La figura demoniaca provocaba un consenso social basado en la adecuación completa entre el hombre público y el hombre privado. Ningún aspecto del ser podía escapar a la mirada de los otros; todas las zonas de sombra despertaban una sospecha de desviación, es decir, de complicidad con el Príncipe de las Tinieblas. Este último abría así la vía de una obediencia absoluta al Estado, a la Iglesia y a las instituciones humanas representativas. En otras palabras, Satanás no era el rebelde soberbio que más tarde concebirán los románticos, sino el instrumento de Dios, el eslabón faltante entre este último y los nuevos sistemas de obediencia forjados por los hombres en una Europa en crisis.

Situado en el núcleo de las representaciones mentales durante este siglo trágico, Satanás servía para explicar por qué el mundo era entonces tan calamitoso, tan inquietante. Al darle un sentido a aquello que ya no parecía tenerlo, fue un motor poderoso de la evolución. La lucha sin cuartel librada en todas partes contra Satanás produjo vocaciones religiosas, readaptaciones intelectuales, políticas y sociales, esfuerzos de superación de todo tipo y en todos los dominios. Jamás había estado tan presente en las conciencias, aun cuando sea imposible conocer las fantasías y los matices precisos que la mayoría inculta de la población se forjaba del diablo. Al respecto, sólo emerge de las fuentes la imagen clásica relacionada con el aquelarre. En lo sucesivo, jamás volvería a ocupar ese lugar primordial, del cual nuestra representación imaginaria actual conserva algunos claros indicios simbólicos.

Fragmentación de la representación imaginaria maléfica

La fragmentación fundamental se produce a mediados del siglo XVII. Al menos, para los países del occidente europeo, pues en Europa central y oriental los procesos de "confesionalización" se observaron en el siglo XVIII, con la gran caza de brujas, mientras que las regiones ortodoxas o bajo dominio turco no parecen haber conocido el fenómeno en toda su amplitud. La explicación de este viraje decisivo no es de las más simples. Se han invocado múltiples causas simultáneas, entre ellas el sentimiento profundo de indiferencia y hastío surgido como consecuencia de los horrores de la Guerra de Treinta Años (1618-1648) y de las guerras civiles inglesas (1640-1660), así como los progresos de la razón encarnados por Descartes (muerto en 1650), o incluso el desarrollo de la ciencia, especialmente a partir de 1660. Todo parecía converger en la búsqueda de una visión menos trágica de la existencia, más calma y más racional. En los Países Bajos, una nueva forma de calvinismo más tolerante, basada en una imagen menos angustiosa de Dios, el arminianismo, adquirió una importancia creciente.[10] Pero sería falso suponer que una de las razones principales de la declinación de Satanás se puede encontrar en la suspensión de la caza de brujas.[11] La relación debería ser exactamente inversa: la disminución o desaparición de las persecuciones contra las supuestas adeptas del diablo está relacionada con el debilitamiento de la creencia en el demonio, o con las dudas sobre la

[10] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 77 ("The Devil between Two Worlds").
[11] *Ibid.*

realidad del aquelarre y del pacto infernal. Robert Mandrou ha demostrado persuasivamente que las hogueras de brujería se extinguieron muy pronto, desde la década de 1630, en la jurisdicción del Parlamento de París, porque los magistrados superiores habían adoptado una actitud de duda frente a las numerosas acusaciones presentadas por los jueces subalternos, partidarios de una represión feroz. Una lenta transformación mental afectaba a los estratos superiores de la capital francesa. No solamente a causa de una ola racionalista y científica, que presagiaba los debates de ideas del siglo XVIII, sino también por un replanteo más global de las formas de sentir y de pensar hasta entonces dominantes. Algunos críticos no han reparado suficientemente en los matices de la demostración del gran historiador. Lejos de atenerse a la defensa de un escepticismo intemporal, Mandrou admite que el repliegue de Satanás proviene de un rechazo del obstáculo metafísico, pero agrega que los magistrados del Parlamento habían sustituido lentamente "una representación del mundo donde los hombres vivían cotidianamente vigilados en sus menores gestos por el Dios del Juicio Final [...] y cotidianamente acosados por el Príncipe de las Tinieblas [...] por otra concepción donde la vigilancia llegaba a ser más distante y la intervención de Dios o del demonio infinitamente más rara".[12] Para ampliar el análisis, es necesario acotar que el origen del cambio no es puramente intelectual o religioso. Procede de una verdadera revolución mental, visible en numerosos aspectos de la existencia, constituida por un "desencantamiento" del universo. La ciencia encontraba ecos en la medicina, la cirugía y la anatomía, que escudriñaban el cuerpo, descubriendo poco a poco que no podía transformarse al capricho de supuestas voluntades divinas o diabólicas. Además, la práctica de los exorcismos contribuyó a multiplicar las dudas de numerosos espectadores, no sólo de los espíritus más elevados de la época. Utilizados por los católicos para demostrar la superioridad de su fe sobre el protestantismo, estos grandes espectáculos llevaron poco a poco a la confusión de los organizadores.[13] Si bien la sinceridad del padre Surin, consejero espiritual de la hermana Jeanne des Anges en Loudun, a continuación del caso Grandier en 1634, no se pone en duda, ni su angustia perpetua, su cliente parece haber sido una hábil manipuladora, que asumía un cristianismo aterrador, todavía muy importante en las conciencias. Más tarde, el rechazo al temor condena lentamente estas manifestaciones, porque el

[12] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers*, *op. cit.*, pp. 560-561.

[13] R. Rapley, *op. cit.*; M. de Certeau, *op. cit.*; "Journal d'Antoine Denesde, marchand ferron à Poitiers et de Barbe Barré sa femme (1628-1687)", *Archives historiques de Poitou*, Poitiers, t. XV, 1885, pp. 66-70; D. P. Walker, *op. cit.*; G. Hanlon, G. Snow, art. cit.

diablo se torna menos creíble tanto a los ojos de los magistrados como de las personas de calidad, o de los miembros de ciertos círculos urbanos.[14]

Los jalones de esta revolución mental están dados por los títulos de las obras publicadas en la época, cuyos autores cuestionan la omnipotencia de Satanás. Sin embargo, la historia intelectual no está aislada en absoluto del resto de la evolución de las sociedades. Adquiere aún más sentido cuando se relaciona con los otros cambios de fondo. En este marco, el verdadero motivo de la declinación de la creencia en el diablo no sólo se vincula a la acción de los precursores audaces, sino más profundamente a una transformación radical de la relación entre la religión y el resto de los fenómenos que influyen sobre la existencia humana. Pasada la época de la confesionalización, las sociedades occidentales se liberan poco a poco del imperio de los simbolismos religiosos, ya que hay nuevas esferas que compiten en la explicación del mundo teológico. En Francia, el Estado de Luis XIV desarrolla su propia lógica de la dominación, al separar lo político, enteramente consagrado a la expresión de una sacralidad monárquica, de lo religioso, importante en la vida cotidiana pero invitado a conformarse con esta dimensión o con el rol laudatorio desempeñado por Bossuet. Los universos autónomos literarios y eruditos al menos tendían a distinguirse de una teología recelosa frente a las novedades que surgían en las grandes ciudades, sobre todo en París o en Londres. Los libertinos, es decir, aquellos que no creían en Dios, se organizaban en secreto. Descartes, Hobbes, Locke y muchos escritores menos conocidos dejaron un sello indeleble destinado a marcar la cultura, aun cuando las obras del primero fueran objeto de condenas bajo el reinado de Luis XIV. En una palabra, la túnica teológica se desgarra en muchos sitios, dejando emerger las ideas nuevas, los deseos diferentes, las concepciones menos trágicas de la vida. El occidente europeo transformado de esta manera, no sin dificultades que no tiene sentido analizar aquí, comienza a transitar por el camino de un pluralismo hasta entonces combatido por las iglesias, y que sólo los Estados absolutistas todavía intentan prohibir, conducido por sus élites dirigentes, sus pensadores, sus artistas, sus ciudadanos instruidos. Más tarde, sobre la ruta de la Ilustración filosófica, se producirán fracturas más profundas, nacidas de la crisis de la conciencia europea.[15]

La imagen del diablo, una construcción mental directamente relacionada con el enfrentamiento confesional feroz por el dominio del continente, se fragmenta cuando los adversarios agotados renuncian a sus pretensiones hegemónicas. Con la Paz de Westfalia, en 1648, nace una

[14] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers*, *op. cit.*, p. 561.
[15] P. Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, París, Boivin, 1935.

Europa nueva, dividida en dos campos religiosos hostiles, pero donde los dogmatismos son poco a poco desplazados por las polémicas internas, como el jansenismo en la Francia católica y el predominio de visiones más pacíficas de las relaciones del ser humano con Dios. Las energías dejan de estar totalmente concentradas en la destrucción del hermano enemigo cristiano, la cual parece imposible al cabo de un siglo de competencias. Satanás llega a ser entonces menos útil para desviar las energías concentradas en el temor al fin inminente del mundo que traducía las realidades trágicas de la existencia en la esfera de la representación imaginaria. Jamás los cristianos habían conocido un cataclismo semejante. Jamás habían podido dudar más de la voluntad divina con respecto a ellos que en esa época de guerras de religión inauditas y despiadadas. En lugar de proyectarse hacia el futuro, como en la época de las Cruzadas o de los grandes descubrimientos, Europa se desgarra profundamente. La imagen obsesiva del demonio como instrumento de un dios enfurecido sirvió para hacer más aceptable la angustia fundamental surgida de esta situación donde nadie estaba seguro de actuar bien. La idea de un enfrentamiento ineluctable entre el Bien y el Mal, para terminar en la indudable victoria final del primero, permitía iluminar el camino de la humanidad, asegurándole que el Creador la castigaría pero no la abandonaría completamente. La tensión así producida avivaba la llama de la fe en cada creyente sincero, incitándolo a superarse. En el continente europeo, los cazadores de brujas poseían tanto sentido del deber como los misioneros que habían partido para evangelizar a los pueblos distantes. La intolerancia y el fanatismo, ampliamente compartidos por las Iglesias rivales, surgían de una angustia escatológica poderosamente fomentada por la cultura trágica vigente en todas partes desde mediados del siglo XVI. De esta manera, Satanás adquiría la dimensión exagerada que le atribuían los procesos de brujería, porque un Dios vengador despiadado reinaba sobre las conciencias de los occidentales profundamente culpabilizados por el discurso aterrador de los sacerdotes o los pastores.

La unificación de la figura diabólica, realizada durante varias generaciones, constituía un método de combate contra todas las diversidades, tanto en los países luteranos o calvinistas como en las naciones católicas. Sin embargo, esa figura no se debe considerar como un elemento estereotipado. Surgida en condiciones específicas, sobre las ruinas de los ideales intelectuales humanistas marcados por la confianza en las capacidades del hombre, la figura diabólica debía ser desplazada con el advenimiento de un nuevo optimismo representado por los autores de la Ilustración. El reino de Satanás, que constituyó un largo paréntе-

sis en la historia occidental, correspondía al último gran periodo dominado por el principio del encantamiento del mundo. Durante esta secuencia histórica muy inquietante, las iglesias rivales lograron imponer su concepción del sentido de la vida. Hicieron retroceder las supersticiones populares concernientes a un universo enteramente poblado de fuerzas ambivalentes y saturado de magia, imponiendo la doble figura de un Dios terrible y de un diablo omnipresente. Impusieron el silencio a los no conformistas, desde los herederos de los humanistas hasta los libertinos espirituales acusados de ateísmo o de impiedad, pasando por los científicos controlados muy de cerca en nombre de una tradición bíblica inalterable. Pero las diversas corrientes de pensamiento cuestionadas seguían actuando bajo la capa religiosa, aun cuando a menudo fuera peligroso defenderlas abiertamente. La gente del pueblo se adaptaba a las nuevas exigencias, sin por eso abandonar la totalidad de su visión del mundo. Los interrogatorios de los procesos de brujería traducen esa coexistencia de la explicación mágica antigua y de un tema importado, el del aquelarre diabólico.[16] La concepción burlesca del diablo engañado no desapareció evidentemente, pues los folkloristas han vuelto a encontrar su figura abundantemente hasta nuestros días. De la misma manera, los espíritus más elevados capearon el temporal, como ya lo había hecho Rabelais, sin adoptar completamente los nuevos hábitos de un cristianismo combativo. En París, los libertinos eruditos estudiados por René Pintard adoptaron la estrategia del doble comportamiento para evitar las persecuciones. Piadosos en apariencia, iban a la iglesia, respetaban las reglas y las leyes, pero discutían secretamente entre ellos las cosas que eran impías a los ojos de los ortodoxos.[17]

A partir de 1640 comienza un momento decisivo para el mundo intelectual. Cuando Descartes se dedica al estudio de la metafísica —prueba la existencia de Dios mediante la idea de la perfección—, Mersenne o sus seguidores niegan, sin expresarlo claramente, que ella conserve su imperio sobre la ciencia. En 1641, Gassendi se distingue de esta corriente de la filosofía cartesiana que trasciende a su autor irrigando el pensamiento científico moderno. Esta filosofía se afirma, no sin crisis y dificultades, hacia 1640-1670, para polarizarse luego en torno a algunas figuras famosas: Newton, Spinoza o Leibniz.[18] Limitado a círculos estrechos, el escepticismo filosófico relacionado con esta emergencia de

[16] R. Muchembled, *Sorcières, Justice et Société aux XVI^e et XVII^e siècles*, París, Imago, 1987.

[17] R. Pintard, *Le Libertinage érudit pendant la première moitié du XVII^e siècle*, París, 1943; reeditado en Ginebra, Slatkine, 1983.

[18] R. Mandrou, *Des Humanistes aux hommes de science, XVI^e-XVII^e siècles* (*Histoire de la pensée européenne*, t. III), París, Seuil, 1973, especialmente pp. 164-167 y 178-179.

un espíritu científico comienza a difundir, hacia 1660-1670, la idea según la cual el demonio no es más que un símbolo del Mal presente en el ser humano.[19] La intransigencia de estos pensadores no iba a la zaga del dogmatismo de sus adversarios. Ellos evolucionaban en un universo que a sus ojos todavía no estaba totalmente desencantado: ¿acaso Newton no era un apasionado de la astrología? Sus argumentaciones pueden sorprender a un lector del siglo XXI, como las de Leibniz, marcadas por la metafísica y la escolástica: para él, el conocimiento se fundamenta en la razón natural, lo que no impide que se produzca la revelación divina del conocimiento, más allá de los límites de esa razón natural que está sometida ante todo a la razón. En todo caso, los racionalistas científicos obligaron a sus adversarios a comprometerse en un debate a propósito del diablo. Al separar el orden natural del orden sobrenatural, los jesuitas comenzaron a ver la ciencia y la metafísica como dos esferas distintas.[20] La primacía dogmática anterior se había fisurado, dejando una brecha que se ampliaría significativamente en el siglo XVIII. Los defensores del viejo orden y del diablo real no estaban equivocados al respecto. Pronto percibieron el peligro del debilitamiento de la fe si se admitía que el demonio no era más que una ilusión. La polémica se produjo precozmente, poderosamente, a fin de intentar revertir esta desdramatización de la religión, y continuaría con una violencia extrema hasta el fin del Antiguo Régimen.

En Inglaterra, hacia 1646, un escritor observó con agudeza que si se piensa que el diablo no existe, enseguida se creerá que no hay un Dios. En 1635, un escéptico británico exigía que le mostraran un diablo, pues entonces creería en la existencia de Dios. Las dos ideas estaban muy íntimamente entrelazadas. Keith Thomas pudo afirmar al respecto que "el diablo inmanente era el complemento esencial de la idea de un Dios inmanente".[21] Cuando los autores de teatro abordaron el tema fue porque respondía a ciertas expectativas del público. La escena inglesa incursionó en él desde comienzos del siglo XVII con *The White Devil* [El diablo blanco] de Webster en 1608, donde las malas acciones se adjudicaban al espíritu humano y no a Satanás. Benjamin Jonson (1572-1637) también muestra las locuras de la humanidad en *El diablo es un asno*.[22] El demonio era ya muy discreto en las piezas de Shakespeare, y el héroe de *The Tragical History of Doctor Faustus* (1588) de Christo-

[19] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 80.
[20] *Ibid.*, p. 81.
[21] K. Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971, pp. 476-477.
[22] G. Minois, *op. cit.*, pp. 86-87.

pher Marlowe concentraba la atención en Satanás cuando hacía su intento desesperado por trascender la condición humana.

Al abandonar la esfera propiamente teológica para entrar en el ámbito de la filosofía y de la literatura, el demonio perdió su realismo. Para Descartes, Dios creó el universo y sus leyes naturales y después se retiró, dejando que funcionara mecánicamente sin intervenir jamás en él. Sólo conocemos ese mundo espiritual a través de la revelación, que nos hace aceptar la encarnación de Cristo, la existencia de los ángeles y la del diablo, sin otorgarles por eso la menor influencia sobre la naturaleza.[23] El demonio no puede ser real, pero existe, y su función todopoderosa es la de frustrar al hombre, particularmente en su aptitud para conocer lo que sucede en el mundo. En suma, el hecho de suponer permite diferenciar lo que es real de lo que sólo aparenta serlo. Ernest Gellner considera que toda la filosofía poscartesiana encuentra su unidad en este demonio *inventado* por Descartes, cuando sus contemporáneos *creían* realmente en él. En un primer momento, agrega Gellner, los continuadores pensaban que el Maligno era nuestro propio espíritu. Luego, una segunda teoría importante, elaborada por Locke y Hume —quizás implícita en Kant y en todo caso dominante después de él—, definía al diablo como la historia misma, en otras palabras, como una manifestación del juicio humano en general. Después de Darwin, en una tercera fase, el demonio de la historia se reunió con el de la naturaleza y el del lenguaje. Por lo tanto, la nueva filosofía inaugurada con la duda metódica de Descartes produjo identificaciones del diablo con el espíritu, con la historia, con la naturaleza biológica, con el inconsciente y con el lenguaje.[24] Estos conceptos, alternados en círculos cultos cada vez más amplios a medida que se afirmaba la ciencia, dieron lugar a un movimiento más importante de liberación de las garras demoniacas. El problema del Mal adquirió lentamente una dimensión más personal. En su *Quatrième Méditation,* Descartes explica que el misterio obsesivo del extravío no proviene de una divinidad más bien benevolente a sus ojos, sino de nuestro propio error, porque intentamos extender nuestra voluntad más allá de los límites de las ideas claras y precisas.[25] La cuestión de la responsabilidad colectiva bajo la mirada de un Dios terrible, que deja actuar a Satanás para castigar a la humanidad, cede lugar a la del individuo frente a sí mismo. La culpabilización llega a ser una cuestión de conciencia individual. Desnudo, armado sólo de su duda

[23] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 83.

[24] Ernest Gellner, *The Devil in Modern Philosophy*, Londres-Boston, Routledge & Kegan Paul, 1974, pp. 3-7.

[25] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 83.

metódica en un universo vacío, el hombre ya no puede acusar a Dios ni al diablo de arruinarle la existencia, pues él es el único reponsable de sus desdichas. La lección también se encuentra en la *Dioptrique* de Descartes, publicada en 1637: desencantado, liberado de las viejas magias, el ojo saltó bruscamente fuera del mundo, no dejando nada detrás de la imagen; ni nada imposible en el cielo o en la tierra, ni siquiera la imagen, únicamente la idea de que sólo el alma siente y no el cuerpo, sin otra seguridad que la del pensamiento, *Cogito, ergo sum*.[26]

Los más grandes pensadores solos no pueden modificar las tendencias dominantes de su época. Pero Descartes lo hizo en su momento, cuando parecía necesario mirar la vida con menos resignación trágica que durante las décadas precedentes de fuego y sangre. Descartes se inserta en un largo movimiento de promoción de la conciencia individual contra la tiranía de las verdades impuestas, so pena de persecuciones virulentas. La divinidad "benevolente" de los humanistas reapareció para oponerse a la ola agustiniana del siglo de los santos en Francia y a los rigores de ciertas prácticas protestantes en Inglaterra o en las Provincias Unidas. Europa occidental extingue así sus hogueras en el momento mismo en que el comercio adquiere un nuevo vigor, para fundar la prosperidad del continente en el siglo XVIII. Teniendo en cuenta el panorama social muy desigual, sólo las minorías aprovecharon plenamente esta coyuntura favorable, pero los habitantes urbanos, e incluso algunos sectores de las sociedades rurales, también tenían derecho a las migajas del festín, en particular en los países dinámicos como Francia, Inglaterra y las Provincias Unidas. Es cierto que esta evolución, al principio lenta y luego acelerada en la época de los filósofos, jugó un rol importante al acentuar la declinación de la figura demoniaca, por lo menos en las clases urbanas en crecimiento incesante. Las ideas de prosperidad y de progreso socavaban los cimientos de una dialéctica trágica. Más aún, la vida cotidiana se alivió, se alegró para algunos, produciendo un nuevo deseo de vivir, haciendo más difíciles de escuchar los sermones sobre la necesidad de prepararse para la muerte en una existencia concebida como un valle de lágrimas, bajo el puño del Maligno y la mirada de un Dios severo. Además, existían relaciones intensas entre la economía, el Estado y la cultura, en el sentido amplio de la palabra, que abarcaban el conjunto de los fenómenos religiosos.

Desde el siglo XVII se formó un gusto francés que se definía como original en relación con los de otros países. Leora Auslander evoca además una asociación histórica estrecha entre la idea de nacionalidad y

[26] C. Havelange, *op. cit.*

las cosas de las que uno se rodea: "Las personas existen a través de sus objetos".[27] Sin hablar de una verdadera sociedad de consumo, todavía balbuciente en el siglo XVIII, salvo quizás en París,[28] las nuevas relaciones establecidas por los hombres con los accesorios de su vida y con su propio cuerpo sugieren un cambio radical. Los placeres de la vida, las preocupaciones higiénicas, el desarrollo de la medicina, el retroceso de la muerte, la búsqueda de emociones, el uso creciente de estimulantes como el chocolate, el té, el café, los comportamientos sexuales más libres, son indicios, entre muchos otros, que reflejan una tendencia hedonista. Esta tendencia socialmente limitada, pues la vida de los más humildes mejoró poco o nada, socavó los cimientos del cristianismo severo de comienzos del siglo precedente. Al menos, éste se limitó a los adeptos voluntarios, en lugar de imponerse a todos, y muchos fieles aprovecharon el alivio relativo de las obligaciones morales y religiosas para elegir la congregación o el tipo de colegio para sus hijos. Limitado al juego de la oferta y la demanda —tanto económica como cultural—, Satanás se vio obligado a adaptarse a las nuevas exigencias. La presión también fue menor sobre los campesinos, de acuerdo con las regiones y las influencias exteriores, quizá, sobre todo, debido al estrechamiento de la esfera religiosa, en competencia con el dominio privado y la afirmación lenta de cierto derecho al secreto de conciencia, especialmente en materia sexual. Entonces retornaron las creencias populares desaparecidas, las prácticas supersticiosas que se creía abolidas, la magia difusa contra la cual había luchado la Iglesia. La imagen unificada de Lucifer se difumina al encontrar algunas de estas facetas antiguas, familiares o ambivalentes. Este demonio, menos poderoso y menos terrible, que ayuda a descubrir tesoros o a preparar filtros, ya no carga sobre sus espaldas la imagen angustiosa del Dios terrible que estaba íntimamente asociada con el señor de los infiernos y de las brujas.

UN DIABLO DESENCANTADO

A partir del último tercio del siglo XVII, cada uno ve al diablo a su manera, bajo la forma que más le conviene. Desde luego, Satanás no ha perdido la partida a los ojos de todos, pues un gran heredero de los demonólogos continúa afirmando su omnipresencia angustiosa en este

[27] L. Auslander, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 25, 27 y 422-423.

[28] N. Coquery, *L'Hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIIIe siècle*, París, Publicaciones de la Sorbona, 1998.

mundo y polemiza con sus adversarios, cada vez más numerosos. Sin embargo, abandona el terreno de las prácticas sociales para refugiarse en los mitos y los símbolos, salvo en el imperio austriaco, en Polonia, en Hungría o ante el tribunal portugués de Coimbra, regiones donde los procesos de brujería son todavía numerosos en el siglo XVIII.[29] En Francia, un edicto firmado por Luis XIV y sus ministros Colbert y Louvois, en julio de 1682, pone fin de manera ambigua a las persecuciones judiciales contra las brujas. La definición de una "supuesta magia" contiene implícitamente la negación del pacto satánico y del aquelarre, sin expresarlo claramente, y el texto ratifica la pena de muerte solamente en los casos de sacrilegio o uso de venenos. En cuanto al resto, los adivinos, los magos y los hechiceros, descritos como maestros de la ilusión, merecen a lo sumo el destierro.[30] Al menos, este documento tuvo el mérito de imponer una nueva actitud a los miembros de los otros parlamentos así como a los jueces subalternos, a menudo reticentes porque siempre creían en la realidad de la intervención diabólica en este mundo y en el peligro extremo representado por la secta demoniaca.

Poco antes, en 1667, John Milton había dictado su *Paradise Lost* [Paraíso perdido], una vasta epopeya bíblica que ponía en escena a un Lucifer tradicional y sin embargo ya diferente, que se resistía al yugo de un Dios autoritario y proclamaba su rebeldía: "Más vale reinar en el infierno que servir al cielo".[31] También es necesario abstenerse de definir con demasiada precisión dos bandos que estaban totalmente enfrentados —los tradicionalistas y los innovadores— con respecto a la realidad de la presencia maléfica. Nadia Minerva identifica más exactamente a los extremistas y a los moderados de ambos bandos.[32] La fragmentación de la imagen diabólica es evidente, como si se hubiera adaptado a los numerosos medios sociales diferentes y conservando, según el caso, la totalidad o parte de la herencia aterradora, o lo contrario de la visión razonada. Entre la divinidad distante, pero al menos benevolente, evocada por esta última y el Dios terrible, inmanente, que levanta su brazo vengador sobre los pecadores, existen numerosas posibilidades, sin olvidar el vacío del universo para los ateos. De la misma manera, el diablo se reconoce con muchos nombres: príncipe de las tinieblas, parte sombría del ser, duende malicioso, demonio hediondo de pies hendidos. Algunos lo definen elocuentemente llamándolo maestro de los engaños y de las

[29] R. Muchembled, *Le Roi et la Sorcière*, *op. cit.*, pp. 74-75; R. Muchembled (coord.), *op. cit.*, pp. 187 y 215-231.

[30] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers*, *op. cit.*, pp. 478-486.

[31] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 127; G. Minois, *op. cit.*, p. 88.

[32] N. Minerva, *Il diavolo. Eclissi e metamorfosi nel secolo dei Lumi. Di Asmodeo a Belzebù*, con un prefacio de Max Milner, Ravena, Longo Editore, 1990, p. 8.

metamorfosis. Pero, en el fondo, el Maligno jamás existe sin el hombre que lo piensa, y por lo tanto, es este último quien le asigna formas cambiantes.

A partir de 1640, la principal innovación registrada en este dominio la constituyen los procesos tan diversos como caóticos de la interiorización del concepto demoniaco. Hasta ese momento, la definición concreta, masivamente dominante —basada en las representaciones horripilantes transmitidas por las historias trágicas que afirmaban la presencia real multiforme de Satanás en la naturaleza—, se limitaba a una sola variante entre otras. Siempre poderosa en el siglo XVIII, esa imagen, en lo sucesivo, comenzó a debilitarse constantemente. A la inversa, se multiplicaron las miradas interiores, en busca de una parte inquietante del entendimiento humano, a fin de explicar el Mal y el error, sin poner en discusión la benignidad del Creador, a lo sumo acusándolo de indiferencia. Esta introspección inicial dirige los interrogantes existenciales hacia la conciencia o la razón y contribuye a vaciar el universo de una constelación de signos que ya no tienen valor si Dios y el diablo no actúan permanentemente en él. Además, la medicina y las ciencias han jugado un rol fundamental al polarizar la atención sobre los misterios del cuerpo, su anatomía, su fisiología, la circulación de la sangre. El demonio ha perdido gran parte de su soberbia con el remplazo de la teoría de los humores por ideas nuevas. El desacoplamiento resultante entre el microcosmos corporal y el macrocosmos universal hace perder la posibilidad de imaginar lo sobrenatural como un nexo obligatorio entre ambos. El mundo lleno de almas, saturado de fuerzas y de símbolos se vacía repentinamente para los científicos. Sólo los poetas y los literatos conservan un apego a estos universos de signos, abiertos a la ensoñación y a los fantasmas. Y al hacer esto, levantan a menudo una barrera contra el racionalismo militante, limitando el peligro de una verdadera introspección vertiginosa, demasiado reveladora de cosas que el sujeto no necesariamente desea conocer de sí mismo.

No por eso hay que desdeñar la parte del diablo, que a menudo había llegado a ser demasiado humana. Entonces comprendía lo que hoy llamamos la representación imaginaria cultural, literaria y artística, superficial y onírica, por contraste con la terrible panoplia de la representación imaginaria social, constituida por la creencia en la realidad del aquelarre, que había desencadenado la gran caza de brujas. En otras palabras, el mito demoniaco había perdido su carácter siniestro y ya no fomentaba la conducta persecutoria, causa de numerosas muertes en la hoguera, al principio en Europa occidental y luego, poco a poco, en el conjunto del continente. El fenómeno estaba directamente re-

lacionado con la extensión progresiva de una esfera intelectual, que lentamente adquirió autonomía en relación con los poderes políticos y religiosos. En Francia, este espacio público, un lugar importante de intercambios simbólicos entre los miembros de los diversos grupos sociales superiores, surgió precisamente bajo el reinado de Luis XIII, y no en el siglo XVIII como lo suponía Jürgen Habermas.[33] Hacia 1660 existía un público lector "mundano de ocho a 10 000 personas", de las cuales aproximadamente 3 000 eran parisienses.[34] Este público frecuentador de los salones, donde se discutían las ideas nuevas, comprendía una cantidad importante de nobles, clérigos, burgueses ricos o medianos, sin olvidar a las mujeres de espíritu o a las preciosas que no siempre eran ridículas.* Era este público el que dictaba las modas literarias. Pero precisamente desde 1640 abandonó el género de la historia trágica, como se ha señalado.[35]

Al parecer, el crepúsculo del diablo comenzó tempranamente en este espacio público donde evolucionaban notablemente los magistrados del Parlamento de París, que en la misma época habían llegado a ser muy dubitativos frente a las acusaciones de brujería, siempre numerosas en las jurisdicciones subalternas. Sin embargo, la estrechez de este medio, en contraste con el universo inmenso de la cultura oral o incluso de los aficionados a la literatura popular saturada de prodigios, permite comprender la lenta declinación de la imagen del demonio aterrador. También había otro público involucrado en estas transformaciones: los 60 000 alumnos de los colegios y los 50 000 espectadores de los teatros parisienses.[36] No obstante, el discurso de los jesuitas seguía siendo tradicional en materia diabólica, en la mayoría de los establecimientos que ellos controlaban, a fin de desviar a las almas jóvenes de las trampas satánicas. A falta de precisiones suficientes, era importante manejar con prudencia la idea de un retroceso del demonio. Algunas decenas de miles de personas, a lo sumo, podían verse afectadas, junto con unos 20 000 franceses que se inclinaban, más o menos, del lado de las tradiciones, en cuanto a la presencia real y constante de Satanás en este mundo. El movimiento poco a poco ganó terreno con la extensión progresiva de esta esfera pública. El edicto de 1682 todavía reflejaba una situación ambigua, pero consolidaba evidentemente la posición de aquellos que

[33] R. Muchembled, *La Société policée*, *op. cit.*, pp. 77-122; J. Habermas, *L'Espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, París, Payot, 1978 (primera edición alemana, 1962).

[34] A. Viala, *op. cit.*, pp. 132-133.

* Alusión del autor a la célebre obra *Les précieuses ridicules*, de Molière. [N. del T.]

[35] Véase el capítulo IV.

[36] A. Viala, *op. cit.*, pp. 242-247.

dudaban. Los salones, las academias y los periódicos intensificaron las discusiones intelectuales y científicas. El hombre honesto, capaz de dominar su cuerpo y sus pulsiones, y el cortesano educado en los buenos modales que exigía la etiqueta,[37] también fueron menos sensibles que sus ancestros al temor que inspiraba el demonio. El autocontrol tenía por consecuencia tranquilizar un poco al individuo acerca del orden del mundo, regido por leyes divinas representadas en la tierra por el lugarteniente del Creador, el rey absoluto. El periodo del Barroco cedía lugar al Clasicismo, y la tensión religiosa de la Contrarreforma militante se relajaba. O más bien, se refugiaba en sectores periféricos de la sociedad francesa, representados por la cábala de los devotos, los jansenistas o los partidarios del agustinismo militante. ¿No es posible pensar que la imagen dada por el Rey Sol, de control absoluto del poder, se reflejaba además en la representación que se podía hacer de Dios en Francia? Al ser ésta más trascendental, implicaba en consecuencia el retroceso de la inmanencia diabólica, estrechamente relacionada con el Dios severo que vigila muy de cerca la menor acción humana.

Los cristianos convencidos, deseosos de promover una religión menos angustiante, hicieron mucho más que los escépticos para debilitar la imagen del Príncipe de las Tinieblas. En las Provincias Unidas, el teólogo Balthasar Bekker (1634-1698), discípulo de Descartes, produjo una obra en contra de la existencia del diablo: *Le Monde enchanté* [El mundo encantado, o el examen de los sentimientos comunes que conciernen a los espíritus, su naturaleza, su poder, su administración y sus operaciones].[38] Esta enorme suma teológica publicada en 1691, cuya edición francesa de 1694 consta de cuatro volúmenes, relata numerosos casos de creencias mágicas o demoniacas en un país considerado ejemplar en materia de modernidad religiosa y tolerancia. El autor afirma de entrada su ambición: "Restablezco la gloria del poder y de la sabiduría de este Soberano Señor del Mundo [Dios], aun cuando se la hayan quitado para compartirla con el diablo. Destierro del universo a esta criatura abominable para encadenarla en el infierno". Consciente de ofrecer un flanco para las críticas virulentas de impiedad, refuta por anticipado:

> No hay nadie en el mundo que esté más alejado de todo sentimiento de ateísmo, ni que esté más convencido de la divinidad de la Sagrada Escritu-

[37] R. Muchembled, *La Société policée*, *op. cit.*, p. 123.

[38] B. Bekker, *Le Monde enchanté, ou examen des communs sentimens touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir, leur administration et leurs opérations*, edición en francés, Amsterdam, Pierre Rotterdam, 1694, vol. 4 de 12.

ra, ni que tenga más disposición a rendir a Dios el culto y el respeto que le es debido, que aquellos que como yo se oponen al sentimiento común que se tiene del poder y de la virtud del diablo.[39]

Bekker no niega completamente la existencia del demonio, pero lo remite a un universo infernal intemporal del cual no puede salir, lo cual recuerda la opinión de Descartes sobre su realidad como un principio, sin posibilidad de acción concreta en el mundo:

Lo que parecerá más sorprendente es lo poco que tengo en cuenta al Diablo, y el escaso poder que le atribuyo. Pues las cosas han llegado tan lejos en este sentido, que es casi una cuestión de piedad atribuir al Diablo una cantidad de efectos milagrosos; y que se tenga por temerarios e impíos a aquellos que no pueden creer que haya hecho todo lo que millares de testigos afirman que hizo. De modo que hoy es un acto de piedad acompañar el temor a Dios con el temor al Diablo. Si uno llega a contradecir esta opinión, enseguida pasa por un ateo, aunque sólo sea culpable del crimen de no creer que allí hay dos cosas, una buena, la otra mala.[40]

Semejante discurso provocó un escándalo. Su autor fue privado de su ministerio parroquial en 1692. Sin embargo, ganó la estima de los filósofos, sobre todo de Voltaire, feliz de dedicar a este "gran enemigo del infierno eterno y del diablo" un artículo de su *Dictionnaire philosophique,* donde concluyó con un tono sarcástico que "si Balthasar Bekker se hubiera limitado a bajarle los humos al diablo, habría sido muy bien recibido; pero cuando un cura pretende aniquilar al diablo, pierde su parroquia".[41]

Aun antes de la afirmación de las grandes ideas de la Ilustración, el demonio se podía encontrar reducido a un concepto bajo la pluma de autores que proclamaban su fe cristiana. Las Provincias Unidas e Inglaterra, famosas por su tolerancia religiosa a fines del siglo XVII, fueron un terreno fértil, no exento de las reacciones violentas de los partidarios del diablo encarnado, como se observa a propósito de Bekker. De Inglaterra provino una *Historia del diablo* debida a la pluma prolífica de Daniel Defoe. Traducida al francés en 1729, fue publicada en Amsterdam, lejos de los censores vigilantes en el reino de Luis XV.[42] Nacido en una familia presbiteriana, el célebre autor de *Robinson Crusoe*

[39] *Ibid.*, t. I, prefacio (pp. sin numerar).
[40] *Id.*
[41] N. Minerva, *op. cit.*, p. 85, donde se cita a Voltaire.
[42] Daniel Defoe, *Histoire du diable, traduite de l'Anglois*, Amsterdam, 1729, t. II, pp. 264 y 302.

(1719) y de *Moll Flanders* (1722) tenía fama de haber sido uno de los primeros en oír la voz de la mediana burguesía, sobre todo en *The Complete English Tradesman* (1725-1727). Defoe era un moralista contrario al dogmatismo y a la intolerancia que describió de manera despiadada en *The Shortest Way with the Dissenters* (1702), así como en sus obras de ficción. *Robinson Crusoe* contiene una prueba del rol de la Providencia, que sostiene al héroe impidiéndole perder las esperanzas. Su historia del diablo, por otra parte, se desarrolla en un tono ligero, sin excesos, pero sin negar la existencia del Príncipe de las Tinieblas. El primer tomo lo describe después de su expulsión celestial, el segundo está consagrado a su conducta "hasta el presente". Defoe lo declara sin ambages sometido a Dios: "Es un creyente", pues, en efecto, "teme a Dios". Evoca sus múltiples nombres en la Sagrada Escritura: la Serpiente, el Gran Dragón Rojo, el Fiscal de los Hermanos, el Enemigo, Satanás, Belial, Belcebú, Mammón, el Ángel de Luz, el Ángel del Abismo, el Príncipe del Poder del Aire, Lucifer, Abaddón, Apollyon, el Dios de este siglo, el Espíritu Impuro, el Espíritu Inmundo, el Espíritu Embustero, el Tentador, la Hija del Alba. Aun cuando cita frecuentemente a Milton, critica su visión del fenómeno. Explora las numerosas facetas del problema; por ejemplo, la forma preferida que adopta Satanás, la del macho cabrío. Una extensa disquisición sobre su pie hendido no le impide concluir que "sería más apropiado clasificarlo entre los gatos". Finalmente, de la obra se extraen dos lecciones importantes. Una de ellas, en la línea directa de los argumentos de Bekker, consiste en definir un poder muy limitado del demonio sobre el hombre, pues "él no sabría ni impedir ni acelerar nuestra condenación". La idea resultaba en una filosofía religiosa más serena, en las antípodas de la culpabilización de los pecadores, generada por el temor a los suplicios infernales después de la muerte: "No encuentro nada más ridículo que la ideas con las que llenamos nuestro espíritu en lo concerniente al infierno y los tormentos que el diablo hace padecer a las almas". La segunda gran afirmación es que en realidad el Maligno actúa en el seno mismo del espíritu humano. Con una chispa de ironía, y compensando cuidadosamente las responsabilidades en un marco europeo, Defoe evoca diversos hombres-diablos: el sanguinario duque de Alba (que reprimió las rebeliones de los Países Bajos durante el reinado de Felipe II), el malvado duque de Buckingham, el mentor y artífice político Richelieu, el traidor Mazarino, el avaro Marlborough.[43] Como Locke y Hume antes de Kant, Defoe también traza el camino hacia una definición del diablo como motor de

[43] *Ibid.*, citas y referencias, t. I, pp. 4, 6 y 54; y t. II, pp. 29, 61, 103 y 183.

la historia.[44] En todo caso, su lección transmitida a la mediana burguesía inglesa es la de temer a los grandes hombres maléficos, más que a un infierno descrito de manera ridícula por sus partidarios.

Por otra parte, en el siglo XVIII algunos teólogos experimentaron una crisis de conciencia. Los más modernistas respondieron a las críticas de los filósofos afirmando que la venida de Cristo puso fin al reinado de Satanás. Algunos salieron por la tangente explicando, como ya se había hecho antes y jamás se olvidaría en lo sucesivo, que la habilidad suprema del diablo es la de persuadirnos de que no existe. Otros se cuestionaron un poco sus certidumbres y trataron de permanecer fieles a la tradición sin apartarse completamente de la evolución de las ideas que les parecía inevitable. Éste es el caso de Agustín Calmet, erudito benedictino, cuya *Dissertation sur les apparitions des anges... et sur les revenants, les vampires,* de 1746, suscitó objeciones a las cuales respondió de buen grado en un *Traité* sobre el mismo tema, en 1751.[45] El mundo encantado ya desquiciado por Bekker se encontró cada vez más cuestionado con el advenimiento de un escepticismo de múltiples facetas. Sin embargo, sus adalides no depusieron las armas tan fácilmente. En efecto, durante todo el siglo XVIII se libró una lucha activa por el control de la representación imaginaria diabólica.

La transición simbólica: de Satanás a Mefistófeles

Mefistófeles, el diablo del *Fausto* de Goethe, obra comenzada en 1808 y terminada en 1832, conserva características antiguas, como los pies hendidos ocultos en su calzado, pero no posee cuernos ni cola, convirtiéndose principalmente en una imagen sombría del sujeto pensante. El autor reúne así las características principales de una evolución comenzada a mediados del siglo XVII y acentuada en las décadas de 1720-1730. Satanás el infernal ha perdido la partida, a pesar de las reacciones violentas de sus defensores, a favor de un demonio más familiar, directamente relacionado con cada mortal: el infierno es el propio sujeto, como lo proclaman cada vez más los artistas y autores que reflejan lo más recóndito de la naturaleza humana. Sin embargo, la transición simbólica no se realiza bruscamente. Sólo se impone después de numerosas polémicas y discusiones teológicas y eruditas. Era necesario que la medicina y el razonamiento de los filósofos examinaran en sus reductos los pormenores de la realidad luciferiana, mientras la ficción abordaba el

[44] E. Gellner, *op. cit.*, p. 4.
[45] N. Minerva, *op. cit.*, p. 9, y su capítulo sobre Calmet.

tema a su propio ritmo para contribuir a desdramatizarlo aún más. Paralelos, pero exactamente sincronizados, los dos movimientos avanzaban en el mismo sentido, hacia la afirmación de una mitología diabólica pura que debía llegar a ser un tema central, lúdico y onírico, de la cultura occidental hasta nuestros días.

En primer lugar, el debate serio se mantuvo vigente y poderoso durante todo el siglo XVIII. La cuestión de la brujería fue su soporte privilegiado: una bibliografía de 1900 registra no menos de 122 libros franceses sobre este tema.[46] Más de un tercio de estas publicaciones data de la tercera y cuarta décadas del siglo XVIII, luego su cantidad disminuye considerablemente a partir de 1770, y los últimos 30 años sólo registran algo más del 10% de las obras. El origen social de la mitad de los autores no se menciona. Al menos un tercio de ellos son clérigos, lo cual parece normal en la materia, mientras los magistrados o jueces son pocos y no hay más que siete médicos. Algunas grandes polémicas polarizan los debates. A comienzos de siglo, aparecen críticas contra la *Histoire des oracles* [Historia de los oráculos] de Fontenelle, editada en 1687, sobre todo *La respuesta* y *La continuación de la respuesta a la historia de los oráculos*, del padre Baltus, en 1707 y 1708. Bayle publica su *Réponse aux questions d'un provincial* [Respuesta a las preguntas de un provincial] en 1704. En la misma época, Bekker es atacado por algunos críticos. En París, el teniente de policía René Voyer, conde de Argenson, produce en 1702 un informe contra los "falsos hechiceros y los supuestos adivinos".[47] En él describe a 19 grupos organizados de charlatanes que constituyen una amenaza para la religión y para el orden público, y afirma que existen clientes crédulos muy numerosos, convencidos de la realidad de los poderes diabólicos y de las prácticas satánicas. La caza de brujas cambió completamente de sentido desde 1682, pero una parte importante de la población parisiense seguía profundamente aferrada a las creencias mágicas, así como a una visión tradicional del demonio y sus obras. La detención en Salpêtrière, entre 1678 y 1710, de 27 mujeres acusadas de haber practicado la adivinación y la brujería, abusando de la credulidad pública, también muestra que a las autoridades les preocupaba frenar un fenómeno importante. Este contingente ocupa la segunda posición sobre un poco más de 300 mujeres encerradas en ese hospital prisión, después de las 133 mujeres de la vida o prostitutas, pero mucho antes de las 17 ladronas. Si bien cuatro de ellas salen antes de un año, otras nueve permanecen recluidas más de dos años, y dos

[46] R. Yve-Plessis, *Essai d'une bibliographie française méthodique et raisonée de la sorcellerie et de la possession démoniaque*, París, Chacornac, 1900.

[47] Editado por R. Mandrou, *Possession et Sorcellerie*, *op. cit.*, pp. 275-328.

de ellas, entre seis y 10 años, desconociéndose la duración de la reclusión de las restantes.[48] El conde de Argenson sigue el proceso muy de cerca con una curiosidad particular, como si no confiara realmente en la razón que había conducido a descriminalizar la brujería desde 1682. Buen servidor de la ley, parece temer más que un peligro de subversión del orden público, como si la sombra del diablo no hubiera desaparecido completamente.

La primera década del siglo XVIII está marcada en Francia por una intensificación de la polémica con respecto a los poderes del demonio. El monopolio ejercido hasta ese momento por el pensamiento teológico se derrumbó bajo las embestidas conjuntas de hombres venidos de diferentes horizontes: el pastor Balthasar Bekker, Pierre Bayle, protestante pero educado por los jesuitas, Fontenelle, miembro de la Academia francesa, o incluso el predicador Pierre Le Brun, autor en 1702 de una *Historia crítica de las prácticas supersticiosas que han seducido a los pueblos, y desconcertado a los sabios, con el método y los principios para discernir los efectos naturales de aquellos que no lo son*. La Academia de Ciencias aprueba la última obra, por recomendación de Fontenelle y de Malebranche. Además, el *Journal de Savants* de 1702 comenta favorablemente el enfoque de Le Brun, deplorando que "miles de personas todos los días crean haber visto lo que en realidad no han visto".[49] La crisis de la conciencia europea nacida a fines del siglo XVII se amplió en el mundo científico. La disputa de los antiguos y los modernos se intensifica tanto en este dominio como en el campo literario. Los partidarios de la demonología tradicional reaccionan violentamente no sólo con críticas virulentas hacia las ideas nuevas, sino también reeditando obras que tienen influencia sobre el público. De esta manera, a comienzos del siglo XVIII reaparece con renovado vigor el *Traité des superstitions* del abate Jean-Baptiste Thiers, que data de 1679, y circulan nuevamente las *Histoires tragiques* de Rosset, cuando el género había caído en desgracia hacía más de medio siglo.

El final del reino de Luis XIV se puede considerar como la época del primer gran vuelco de la imagen diabólica hacia una esfera onírica. Entonces sólo una minoría intelectual estaba realmente interesada en el fenómeno. Esta minoría enfrentaba a los demonólogos que todavía estaban en el candelero, apoyados a la vez en las tradiciones cristianas, en la perennidad de las creencias mágicas populares y en cierta

[48] J.-P. Carrez, *Femmes en prison. Étude de 309 internées à la Salpêtrière de Paris, d'après des interrogatoires de police (1678-1710)*, informe de maestría inédito, bajo la dirección de R. Muchembled, Université Paris-Nord, 1993, pp. 31, 51 y 65.

[49] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers, op. cit.*, p. 489 y nota 10.

ambigüedad de las autoridades, sensibles a la actitud del conde de Argenson en París. Además, los parlamentos provinciales como el de Rouen se inclinaban a favor de las tradiciones, y sólo con muchas reticencias ponían en aplicación las órdenes del rey contenidas en el edicto de 1682. El título de una obra anónima aparecida en 1717 en Rouen proclama las viejas certezas: *Discursos dogmáticos y morales sobre las tentaciones del Demonio, donde se muestra a través de la Sagrada Escritura y de los Padres de la Iglesia cuál es su fuerza, los alcances del poder de los espíritus de las tinieblas, el exceso de su furor, y sus diferentes artificios contra los hombres, y los medios seguros de protegerse de ellos.* Los "escépticos" necesitaban mucho coraje para osar oponerse a las lecciones de la Iglesia en este dominio, en una época donde ésta se imponía en todos los sectores de la existencia. Aún no había triunfado la vía de la razón. El diablo todavía inspiraba miedo en la mayoría de la gente, pues su imagen obsesiva seguía apareciendo en los sermones, el catecismo, el arte religioso, los colegios... No obstante, se insinúa un comienzo de desdramatización a través del humor o de la ironía que contienen las obras literarias y artísticas. Este tema del diablo burlado no es fundamentalmente nuevo, pues se nutre de un abundante material inspirado en las creencias populares previas a la gran caza de brujas, y después de éstas volverá a encontrar su lugar en las áreas rurales. Su aparición en el universo cultivado de comienzos del siglo XVIII proclama simplemente que la seriedad absoluta del dogma demonológico está por derrumbarse bajo las críticas de los polemistas. La risa o la sonrisa que ahora inspira aquello que hace unas décadas aterrorizaba deja, quizá, más lugar a las dudas que a las discusiones eruditas.

En 1710, el abate Laurent Bordelon, doctor en teología, publica en Amsterdam la primera edición de su *Historia de las fantasías extravagantes de Monsieur Oufle, causadas por la lectura de libros sobre magia, textos mágicos y demoniacos, brujas, duendes, íncubos, súcubos y aquelarres.*[50] El héroe, cuyo nombre forma el anagrama de "le fou",* es un "pobre hombre" que ha pasado "una gran parte de su vida leyendo una cantidad asombrosa de libros sobre la magia y la brujería, los espectros, los fantasmas y los duendes". El autor se distancia del héroe afirmando que éste "sólo creía intensamente en aquello que parecía increíble para los otros". La intención polémica es evidente, y su edición en Holanda fue una iniciativa prudente, pero la suposición que definía al público como mayoritariamente diferente de *monsieur* Oufle indudablemente es exagerada y coherente con las nuevas ideas. Bordelon, que fue cape-

[50] *Ibid.*, pp. 37 (un título muy largo, más tarde modificado) y 489.
* "El loco." [N. del T.]

llán de Saint-Eustache en París, no podía ignorar que en 1710 su causa todavía estaba lejos de imponerse. Fue un autor prolífico de una treintena de libros que abordaban el tema de las hadas, los ogros, los sortilegios y los fantasmas en un mundo fabuloso que probablemente tenía efectos reconfortantes para los lectores. El aguafuerte grabado por Crespy para ilustrar *Monsieur Oufle* expresa exactamente la misma intención. Parodia un grabado de Jan Zniarko que ilustra la obra del cazador de brujas Pierre de Lancre, aparecida en 1613. *Monsieur* Oufle, que aparece abajo a la izquierda, seguido por un loco disfrazado, imagina la "reunión de las brujas que se llama aquelarre". En el centro está Satanás, sentado en su trono. Los cuernos, las garras, la cola, el cuerpo velludo y los pies de macho cabrío evocan la imagen tradicional, sin embargo la estatura es humana, la sonrisa divertida. Los brujos y las brujas están vestidos y las mujeres llevan casi todas tocados a la moda. La escena es teatral, especialmente en lo que se refiere a las actitudes de los demonios cornudos y alados, con hermosos cuerpos musculosos, amablemente sentados a la mesa con su bruja preferida, bien vestida, para compartir un festín de restos de niños dispuestos en fuentes. El horror de la evocación se atenúa, como el del caldero donde se cuecen esos trozos de cuerpos jóvenes descuartizados cuidadosamente por una bruja vieja, porque el conjunto indica que un espíritu perturbado proyecta esos fantasmas ridículos.[51]

Otros artistas explotan la misma veta, como Claude Gillot a comienzos del siglo XVIII. "¿Esto es un encantamiento, es una ilusión?", se pregunta el escenógrafo de este aquelarre que mezcla los géneros.[52] Dos cuerpos sometidos al suplicio se encuentran rodeados de símbolos diabólicos tratados de un modo irónico o paródico. Los demonios parecen ser máscaras de una escena teatral, en particular el Satanás cornudo trepado sobre una escalera y el personaje espantoso, más que humano con su cornamenta de ciervo, que monta sobre un enorme asno con barba demoniaca. A su izquierda, una mujer guapa un poco regordeta, ricamente ataviada y montada sobre un pequeño esqueleto de equino, en cuyo cráneo se apoya una lechuza con las alas desplegadas, se vuelve hacia él. Este contraste burlesco ¿no se acentúa con la posible alusión al viejo tema del cónyuge cornudo?, pues el marido engañado, en el que hacen pensar los cérvidos, todavía es el objeto de una cabalgata sobre el asno que expresa su infortunio a los ojos de todos. No lejos de la pareja, un pequeño demonio sentado, reconocible solamente por sus pe-

[51] R. Villeneuve, *La Beauté du diable*, *op. cit.*, reproduce el aguafuerte de Crespy, pp. 204-205.

[52] *Ibid.*, p. 207.

zuñas y por los cuernos cortos, se mira con satisfacción en un espejo más grande que él. En el centro, la muerte vela sobre el mundo, pero tiene el aspecto extraño de una especie de momia inca apoyada sobre sus dos piernas cruzadas, y enteramente envuelta en una tela cuyas dos puntas se unen sobre la cabeza, dejando ver al espectador solamente su rostro descarnado. Ambiguo, desencantado, semejante diablo casi no inspira miedo. El conde de Caylus siguió más tarde la lección de Gillot para realizar un "homenaje al diablo" francamente impertinente, desprovisto de todo horror. Los cuerpos desnudos de los adeptos asumen posturas familiares o exageradamente sometidas. Uno de ellos se inclina para besar el trasero de un gran macho cabrío que da vuelta la cabeza tanto como puede, en una postura sin elegancia ni majestad, para observar el besuqueo anal. Un gato que arquea el lomo en primer plano resulta más familiar que inquietante.[53]

Los años de 1725 a 1740 fueron probablemente el momento crucial en la lucha entre los demonólogos y sus adversarios. Los primeros jamás habrían de recuperar la posición hegemónica que habían tenido; debieron contentarse con defender paso a paso, hasta nuestros días, sus ideas, en declinación en la sociedad. Un médico de Coutances, François de Saint-André, abrió la danza del diablo en 1725 con la publicación de las *Cartas a algunos de sus amigos sobre el tema de la magia, los maleficios y las brujas. Donde explica los efectos más sorprendentes que ordinariamente se atribuyen a los Demonios y hace notar que esas Inteligencias a menudo no tienen ninguna intervención en ello.*[54] Al dirigirse especialmente a los eclesiásticos, a los jueces y los médicos, creía "desengañar a las personas que se entregan muy ligeramente a la brujería". Su obra vino como anillo al dedo, medio siglo después del edicto de 1682, para derribar definitivamente las líneas del adversario, en nombre del arte médico iluminado por la razón, si bien es la razón de su época, cuya lógica no es muy acertada si se le juzga con la vara del siglo XXI. Pero lo importante es que en su tiempo fue una caja de resonancia de los cambios intelectuales, inteligibles para aquellos que deseaban aflojar las tenazas diabólicas. Portavoz, más que pionero, Saint-André definió claramente lo que una parte creciente de la sociedad cultivada deseaba admitir. En primer lugar, no negó en absoluto la intervención del demonio en este mundo, pero la consideró limitada a la conciencia humana bajo la forma de tentaciones que conducían esencialmente a la

[53] *Les Sorcières, op. cit.*, p. 132. Otros documentos sobre la brujería, pp. 129-135.

[54] A. Massalsky, *La Sorcellerie en France au XVIII^e siècle*, informe inédito de DEA bajo la dirección de R. Muchembled, Université Paris-I, 1992, análisis de la obra, pp. 43-52.

obsesión y a la posesión, pues "Dios permite actuar al diablo" en condiciones estrechamente controladas por él: "No imaginéis que este permiso es general o indefinido. Dios sólo lo concede en ciertas ocasiones, para ciertas cosas y durante cierto tiempo, y cesa tan pronto como su voluntad se ha cumplido". Por eso, el pacto satánico puede existir para él, pero, a la inversa del que mencionan los demonólogos, convierte al diablo involucrado en un "esclavo" del mago. De esta manera, éste pretende poder "invocarlo" para ponerlo al servicio de sus clientes, lo cual es más a menudo una impostura: el argumento permite conciliar, a la vez, el dogma cristiano y las numerosas persecuciones contra los falsos hechiceros.

El conde de Argenson probablemente tenía en mente algo parecido al escribir su informe de 1702 y temer algo más que las estratagemas de los sospechosos. Saint-André no cree en el aquelarre, pero al examinar los procesos normandos de brujería, entre ellos el de La-Haye-du-Puits de 1669-1670, admite que "esas infelices creían ser verdaderamente brujas, creían ir realmente al aquelarre", lo que para él constituye un pecado grave pasible de excomunión. Su posición no era en absoluto la de un escéptico racionalista. Cree simplemente que en muchas oportunidades las acciones imputadas al demonio son "puros efectos del arte y de la naturaleza". Bajo su pluma, la palabra naturaleza, que antes designaba simplemente al Creador y sus obras, comienza una evolución hacia la autonomía relativa, hacia la medicina y la ciencia que permiten explorar fenómenos que los partidarios del mundo encantado relacionaban ciegamente con las voluntades divinas. Es esta naturaleza observable la que hace estrecha a la joven casada e inapta para las relaciones sexuales, o la que produce escenas semejantes a la posesión en las víctimas del veneno de la tarántula. Hoy diríamos que Saint-André evoca causas fisiológicas o psicológicas para explicar los hechos que otros suponen diabólicos. Sin embargo, su personalidad no es tan simple ni tan moderna, pues sigue siendo tributaria de la medicina de los humores para definir ciertas enfermedades de la imaginación por los "vapores de una bilis negra, de un semen corrompido". Más aún, cuando aborda los fenómenos que la medicina de su tiempo no puede explicar, como las apariciones o las comunicaciones a distancia, utiliza una "filosofía de los corpúsculos". Para él, los magos que invocan a las almas de los muertos liberan "los vapores que exhalan los cadáveres en descomposición", cuyas partículas atraviesan la tierra y se condensan en el aire, "de la misma manera que estaban en los cadáveres de los que salieron". En el fondo, Saint-André era un creyente moderado que definía a un diablo lejano mantenido en tutelaje por un dios trascendente; todo el res-

to sobre la tierra se podía explicar desde el punto de vista médico y científico. Médico de la naciente Ilustración, concilia su fe con su filosofía en un ensayo de síntesis que, con el paso de los siglos, nos puede parecer torpe e ingenuo. Pero su posición desató tempestades.[55] En 1731 Boissier editó una *Colección de cartas sobre el tema de los maleficios y del sortilegio, que sirve de respuesta a las cartas del Señor de Saint-André*, donde refuta cada una de sus ideas apoyándose en las advertencias hechas a Luis XIV en 1670 por el Parlamento de Rouen, a propósito del expediente de La-Haye-du-Puits. Poco sensible a las señales parisienses, Normandía continuaba agitada por los procesos de hechicería, a pesar del edicto de 1682.[56] Otras provincias también estaban involucradas. La demonología no cedía fácilmente terreno. En 1732, otro autor, Louis Daugis, propuso a su vez a los eclesiásticos, jueces y médicos una obra que suponía muy útil: el *Tratado sobre la magia, el sortilegio, las posesiones, las obsesiones y maleficios, donde se demuestra la verdad y la realidad, con un método seguro y fácil para discernirlas*. Una gran cantidad de controversias contemporáneas habían reactivado la polémica. En Bully, cerca de Neuchâtel, Normandía, el cura que había comenzado a exorcizar a las jóvenes del lugar en 1720 se quejaba no sólo de las 260 muertes registradas en nueve meses, de las cuales 200 eran de niños, sino de que los tribunales seculares "estuvieran predispuestos a no creer fácilmente en los efectos de la magia". No lo escucharon y su expediente fue cerrado en 1726. Hacia 1730 se encendieron varias hogueras a la vez en diversas regiones, como si los partidarios de la demonología intentaran recuperar el ascendiente perdido en respuesta a los argumentos de Saint-André. En Landas, en la diócesis de Bayeux, las castellanas del lugar, las señoritas de Léaupartie, mostraron todos los signos de la posesión demoniaca en 1730. El caso no se llevó ante el tribunal, pero se multiplicó hasta que en 1738 se consultó a los médicos y se publicaron libelos críticos o de apoyo. El proceso más resonante tuvo lugar en Provenza, Tolón. Catherine Cadière, embarazada en 1729 por obra del padre jesuita Jean-Baptiste Girard, abortó y después de una serie de peripecias, que incluyen su ingreso en el convento de las ursulinas, en 1731, acusó de diversos crímenes a su antiguo confesor, especialmente de hechizo. Girard a su vez la llevó a la justicia, entre otras cosas, por falsificación de la santidad y de la posesión. Se reclamó contra ella la pena de muerte. El Parlamento de Aix absolvió a Girard de las acusaciones de brujería, ratificó la de calumnia contra Catherine, pero sólo la condenó al pago de las costas. La repercusión

[55] R. Mandrou, *Magistrats et Sorciers*, *op. cit.*, p. 490.
[56] *Ibid.*, pp. 507-512 y 532.

del proceso fue extraordinaria, como lo demuestran unos 50 informes, en pro o en contra de Cadière y Girard, impresos en París y distribuidos públicamente en la capital así como en Aix, en la puerta de los paseos y de los espectáculos.[57]

La cantidad y virulencia de las polémicas a partir de 1725 indican una lucha intensa por el control de la representación imaginaria diabólica, un signo evidente de una confrontación mucho más amplia entre los partidarios de un Dios severo y todos aquellos que se habían distanciado de él. El primer campo parece haber sido más homogéneo que el segundo, pero quizá se trata de una ilusión retrospectiva. En todo caso, el monopolio dogmático se había derrumbado para siempre. Muchos intelectuales cristianos buscaron las variantes moderadas de la fe. En Francia, y aún más generalmente en los países católicos, ellos deseaban volver a cerrar la brecha abierta por el fracaso de los partidarios de Erasmo y de una visión irenista de la religión durante el Concilio de Trento, retornando a un humanismo más optimista sobre la naturaleza humana. En las Provincias Unidas calvinistas, el arminianismo opuesto a los rigores del gomarismo siguió un camino paralelo. Sin embargo, no se había regulado nada definitivamente, pues las teologías del miedo seguían vigentes. Otras polémicas lo demuestran durante la segunda mitad del siglo XVIII, a pesar del triunfo de las ideas nuevas y de la lucha de los filósofos contra las "supersticiones". A partir de 1746, Agustín Calmet escribe numerosas obras consagradas a las apariciones de ángeles, demonios, espectros y vampiros (en Hungría, Bohemia, Moravia y Silesia, en lo que concierne a los últimos). En 1764, el abate Hervieu de La Boissière publicó un voluminoso *Tratado de los milagros en el cual se examina: 1- su naturaleza y los medios de distinguirlos de los prodigios del infierno, 2- sus fines, 3- su uso*, seguido en 1767 de una *Defensa del tratado de los milagros, contra el fanatismo*. La disminución de la cantidad de publicaciones, sobre todo a partir de 1780 (tres hasta la Revolución, y cinco hasta la última década del siglo) muestra finalmente que el combate había cambiado de espíritu. Sin embargo, el demonio no había dicho su última palabra. Refugiado en un espacio literario, esperaba un día recuperar su ascendiente en el corazón de la moral cristiana.

El aliento de la ficción

El análisis de la representación imaginaria cultural no es una tarea fácil. El que concierne a las masas se nos escapa en gran parte por fal-

[57] *Ibid.*, pp. 532-537.

ta de una documentación escrita abundante producida por los interesados. La información indirecta aportada por los testimonios o las descripciones provenientes de los observadores exteriores parece posible, pero difícil. Probablemente la documentación judicial es la más rica de todas, si se logra extraer lo que revela el medio estudiado, distinguiéndolo de los puntos de vista proyectados por los autores del escrito, que conducen los procedimientos y los registran. La disminución de los procesos de brujería en el siglo XVIII, después del edicto de 1682, limita la información, pero las creencias a veces son accesibles en otro tipo de procesos. Aun así, es necesario resignarse a conocer mejor las representaciones mentales de las élites sociales que las del pueblo. Desde luego, esa curiosidad se podría satisfacer con un análisis de la expresión deliberada de los conceptos relativos a un tema dado, así como de la polémica entre los defensores y los adversarios de la demonología. Pero con esto se corre el riesgo de tomar por una verdad global lo que estaba definido como tal durante las confrontaciones, de las que no poseemos la totalidad de las claves de interpretación. El hecho de afirmar su veracidad no es en modo alguno una prueba de ausencia de duplicidad, particularmente en el campo eminentemente apasionado de la religión en el siglo de los filósofos. La cautela indispensable para evitar persecuciones, o simplemente dificultades importantes, pudo conducir a tal o cual autor a vigilar ciertas cosas o negar su adhesión a nociones a las cuales quizá no otorgaba tanta importancia en sus escritos. ¿Saint-André era verdaderamente un buen católico, o se sentía más o menos obligado a decirlo porque ejercía su oficio en Coutances, una región muy fiel a la imagen tradicional del diablo y de las brujas donde su obra había causado un escándalo? Nada permite dilucidarlo. Del mismo modo, la suposición de Guy Patin, según la cual Jean Bodin había escrito su terrible manual de caza de brujas publicado en 1580 para hacer pensar que él creía en eso, no deja de inquietar, pues es imposible verificarlo o negarlo. Por lo tanto, la prudencia exige examinar el mismo problema desde diferentes ángulos, cuando eso es posible. Las polémicas en torno a la veracidad de los poderes del diablo permiten comprender la importancia relativa del problema, con dos épocas de auge hacia 1700-1710 y 1725-1740, y un resurgimiento alrededor de 1750, seguidas de una declinación neta en el último tercio del siglo. Pero, ¿el tema interesaba a las personas cultas más allá de estos enfrentamientos? ¿El demonio ocupaba o no un lugar importante en la representación imaginaria más común?

Si bien sigue siendo imposible sondear las almas y los corazones de nuestros ancestros, se puede intentar una evaluación aproximada a

través de la asimilación de las obras y la frecuencia del vocabulario empleado por los autores. Daniel Mornet ha descubierto en las bibliotecas privadas francesas de los años 1750 a 1780 una cantidad extraordinaria de libros consagrados a la magia y a las ciencias ocultas, y ha deducido, un poco precipitadamente, que los nobles, los abogados y los médicos involucrados creían en el diablo. Max Milner ha intentado replicar que esta abundancia no prueba en absoluto una convicción, pues se puede interpretar tanto como un signo de inquietud metafísica que como un rasgo de curiosidad folklórica por un fenómeno en vías de extinción,[58] sin olvidar la adquisición posible de obras que no eran leídas por su propietario, o las estrategias de adquisición o de herencia, que complican el problema.

Una base de datos textuales francesa, FRANTEXT, permite precisar las cosas. Esta base reagrupa en un archivo algo menos de 3 000 textos literarios escogidos en función de la frecuencia con que aparecen en las grandes bibliografías, cuya mayor parte sirvió para la redacción de un diccionario, el *Trésor de la langue française*. Los géneros representados, en orden decreciente, son la novela, el teatro, la poesía, las memorias, la correspondencia, los relatos de viaje, los libelos, el arte de la oratoria, los tratados y ensayos representativos de las ciencias o de las técnicas. El conjunto se ha consultado para el periodo 1700-1800, en busca de conceptos relacionados con la brujería y con Satanás.[59] Contiene en total 484 títulos catalogados de 168 autores, dos de los cuales son anónimos. Las grandes figuras están a menudo excesivamente representadas: 38 obras de Voltaire, 32 de Diderot, 22 de Marivaux, pero al Marqués de Sade, por ejemplo, no se lo menciona más que una vez. Por lo tanto, se valoriza a los clásicos, mientras que se pasa por alto a los autores de la literatura de divulgación, a los redactores de libelos y a los "pobres diablos" de la bohemia literaria. Se trata globalmente de las grandes personalidades de la república de las letras, cuyos lectores eran sobre todo los "hombres honestos" o las personas ilustradas del siglo XVIII.

En este panorama netamente definido, el tema del demonio no aparece como una preocupación central, pero está lejos de ser desdeñable, particularmente en la época marcada por los más grandes progresos de las ideas nuevas. Alain Massalsky ha establecido una lista de 33 términos escogidos a partir del sistema de devoluciones de la *Encyclopédie,* luego reagrupados en grandes familias. De ello resulta que los

[58] D. Mornet, "Les enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. XVII, 1910, discutida por N. Minerva, *op. cit.*, p. 14, que se refiere a los trabajos de M. Milner.

[59] A. Massalsky, *op. cit.*, pp. 11-22, sobre los resultados que siguen.

vocablos que designan al diablo predominan con 2 605 ejemplos, seguidos de 582 expresiones que conciernen a la magia, además de 272 palabras relativas a la brujería, o sea, un total de 3 459 casos, sin contar algunos términos secundarios relacionados con el tema, como exorcismo, que permiten llegar aproximadamente a 3 600 citas. Se observa que la brujería se define aquí sobre todo en el masculino plural: 98 menciones de brujos, más ocho de brujo, contra 72 de brujas y ocho de bruja. En el rubro magia, los hombres también son predominantes (96 veces en el singular, 89 veces en el plural, contra 59 menciones de magas, de las cuales 51 son en singular). Los procesos de brujería ponían en escena cuatro veces más mujeres que hombres. En el siglo XVIII, el estereotipo literario ya no las privilegia, otorgando la primacía a la variante masculina de los charlatanes u otros falsos hechiceros definidos por el edicto de 1682.

El esclarecimiento de los hechos que involucran al diablo privilegia muy claramente esta palabra en el singular, con 1 568 menciones. El demonio se cita 424 veces, Satanás 163 veces, 185 los demonios y 136 los diablos. Además, la palabra demoniaco se menciona 13 veces, en singular o en plural, demonomanía cinco veces, pero satánico o satanismo no aparecen rigurosamente en el conjunto de expedientes. El Príncipe de las Tinieblas parece haber perdido su soberbia. Satanás, sus secuaces y los infiernos han cedido un considerable terreno a favor de una representación más vaga, centrada en el diablo o el demonio. En cuanto a Mefistófeles, todavía no había sido proyectado sobre la escena literaria por el genio de Goethe. La distribución cronológica del conjunto de los casos estudiados varía desde un mínimo de 128 entre los años 1700 y 1709 y entre 1710 y 1719, con un máximo de 623 casos entre 1760 y 1769. Si se tiene en cuenta la cantidad de títulos diferentes conservados en la base de datos para cada decenio, el periodo que más se destaca es el que va de 1720 a 1729 con 427 casos presentes en 21 de los 27 libros de la secuencia, además de un total de 488 casos en 43 de los 55 libros registrados desde 1730 hasta 1739. En estos dos decenios también es más bajo el porcentaje de obras sin ninguna referencia al tema (aproximadamente 22%), pero llega aproximadamente al doble durante las dos décadas precedentes y las dos siguientes, y sólo baja un poco, hasta 33%, entre los años de 1760 y 1769, estableciéndose finalmente en un cuarto de la producción, sin grandes fluctuaciones hasta el fin del siglo.

Por lo tanto, la evocación literaria del diablo es más intensa desde 1720 hasta 1739, la época de las grandes polémicas demonológicas, de las cartas de Saint-André, del proceso Cadière en Tolón. ¿Acaso las discusiones apasionadas y los procesos contribuyeron a trivializar el

asunto y a hacerlo entrar más claramente en el orden del relato de ficción? La menor proporción de escritos en el conjunto de expedientes durante las dos primeras décadas del siglo podría señalar, por el contrario, que la temática seguía siendo entonces muy inquietante y podía ser peligrosa de abordar, ya que el conde de Argenson había redoblado la severidad contra los charlatanes que abusaban de la evidente credulidad de sus contemporáneos en este dominio. Después de una declinación en la década de 1740 (248 menciones en 30 libros, aunque otros 22 no hacen ninguna), la temática recupera terreno, para culminar en 623 citas en 49 de los 73 libros catalogados de 1760 a 1769. La última década del siglo se distingue claramente por registrar una fuerte regresión, con 167 menciones en 30 de los 41 libros catalogados.[60]

Diez obras contienen cada una más de 50 menciones de la palabra diablo, en singular o en plural. Ninguna se publica antes de *Le Diable boiteux* [El diablo cojo] de Lesage en 1707 (101 menciones). Otras tres pertenecen a la cuarta década del siglo: *Télémaque travesti* de Marivaux en 1736; *Lettres juives* de Jean-Baptiste de Boyer, marqués de Argens, en 1736, y *Mémoires du chevalier de Ravanne* de Varenne en 1740. A éstas se suman en 1751 las *Lettres anglaises* del abate Prévost (111 menciones). Las cinco siguientes son todas del último tercio del siglo: *Le Compère Mathieu* de Du Laurens (1766); *Jacques le Fataliste* de Diderot en 1773 (79 menciones); *La Bible enfin expliquée* de Voltaire (1776); y dos obras de Mirabeau, *Lettres écrites du donjon* en 1780 y *Le Libertain de qualité* en 1783.

Asmodeo, el diablo cojo de Lesage, se encuentra prisionero en un bocal. Liberado por un estudiante, Dom Cléophas, lo lleva consigo por los aires, sobre Madrid, y levanta los techos para hacerle ver lo que sucede en el interior de las casas, antes de casarlo convenientemente en agradecimiento. El tema retoma de una manera graciosa el acto de invocación a los demonios, del cual Argenson da varios ejemplos en su informe de 1702 contra los falsos adivinos y los supuestos hechiceros. En ellos, el teniente de policía [Argenson] afirma que el nombrado Boyer "procura comprometerse con el diablo en un pacto perpetuo, pero no ha podido cerrar su trato". Él pretende poseer el "secreto del vaso", método de adivinación en un vaso de agua que consiste en invocar a "Angeriel o Uriel" para hacerles ver "sin engaño ni superchería" lo que se les pide. Rouillon, un sacerdote descarriado, "hace sacrificios para invocar a los espíritus infernales" y asegura poseer el secreto de la "pequeña bestia". Para eso hace falta utilizar tres o cinco pelos de la "naturaleza" (el sexo)

[60] *Ibid.*, pp. 15-17.

de una yegua que no haya sido jamás preñada, arrancarlos de tres tirones pronunciando ciertas palabras, luego ponerlos en una maceta de barro llena de agua de fuente, cubierta con una tapa de barro y depositada en una habitación donde nadie penetre durante nueve días. Al cabo de ese lapso, se entra en la habitación pronunciando palabras misteriosas, en la hora exacta en que se había depositado la maceta. Allí se encuentra "una pequeña bestia en forma de oruga o de gusano así como de pájaro y, a veces, esta pequeña bestia tiene el llanto de un niño". Con cuidado de no tocarla, se le pasa una hebra de seda roja bajo el vientre para colocarla en una caja llena de afrecho. Después de 24 horas, es necesario depositar en la caja una moneda de plata y acostarse con ella durante dos horas, para encontrar al cabo de uno a tres minutos el doble de la plata depositada, a condición de no exigir más de 12 luises de oro, pues la "virtud de la pequeña bestia no va más lejos".[61] Estas prácticas son en principio independientes de la creencia en la realidad de los poderes de los hechiceros, pero hay una duda perceptible en el conde de Argenson, como en la redacción del edicto de 1682: ¿el diablo no está detrás de todo eso? La adivinación por medio del vaso de agua apela al diablo. Nacida por generación espontánea bajo la invocación de un sacerdote criminal a fin de producir un modesto tesoro, la "pequeña bestia" pertenece implícitamente a su reino, pues no puede haber un milagro divino en dominios tan dudosos. En el fondo, los pactos diabólicos no debían existir, puesto que la ley lo afirmaba, pero había tantas personas que creían en ellos que Argenson trató insistentemente de demostrar que se equivocaban.

En 1707, *Le Diable boiteux* de Lesage inicia la desdramatización de un problema siempre obsesivo, en París como en otras partes. Abre el camino a un mundo maravilloso que se separará lentamente del diabólico: su demonio encerrado en un bocal prefigura la imagen literaria del duende en la botella, del genio en la lámpara mágica. Liberado por un humano, se pone a su servicio, aun cuando siempre sea capaz de jugarle malas pasadas, en lugar de encadenarlo al infierno mediante un pacto aterrador. En los dos casos, el poder sobrenatural traduce una visión de la intervención de fuerzas invisibles, benéficas o malignas, en este mundo. Sin embargo, la variante inaugurada por Lesage adjudica la primacía al hombre, una gran novedad en relación con el siglo y medio precedente. Pero una golondrina no hace verano. El primer cuarto del siglo XVIII es un periodo de transición entre las dos visiones. El conde de Hamilton (1646-1720), un partidario de los Estuardo, a quienes ha

[61] R. Mandrou, *Possession et Sorcellerie*, *op. cit.*, pp. 300-301 y 308.

seguido en su exilio en Francia, retoma una última vez el estereotipo inquietante de la bruja dañina en la *Histoire de Fleur d'Épine,* un cuento publicado en 1720. El texto menciona 45 veces la palabra bruja, o sea, más de la mitad del total en el conjunto de los escritos del periodo, ya que ningún libro supera las cuatro menciones. La bruja dentuda pretende que su hijo monstruoso se case con la hija de su hermana, una "maga honesta". Y proyecta otro matrimonio entre ella misma y el pretendiente de su sobrina. El autor pone en escena un enfrentamiento de las fuerzas del Bien y del Mal, sin una alusión directa al diablo ni a ningún pacto satánico, pero tampoco sin hacer referencia a la noción de embuste. La ficción se basa en un conflicto entre los dos polos opuestos de un poder mágico considerado como real. La bruja es horrible, terrible, fea, cruel, inhumana, insinuante y aduladora, según el vocabulario empleado, dentuda y maldita, infernal y eterna, pero los tres últimos adjetivos no sugieren una relación implícita con el demonio, sin la menor precisión al respecto. Para lograr sus objetivos, ella utiliza la fuerza y sobre todo los sortilegios, que Hamilton también llama encantamientos, aojos, hechizos y maleficios. Su eficacia reside en la posesión de una yegua, si bien la muerte del animal no le deja a la Dentuda más que la astucia y la persuasión. Finalmente, es aniquilada, así como su hijo, por la maga benéfica, que al concluir la historia tampoco resulta ser su hermana.[62]

El relato de Hamilton se puede considerar como una suerte de exorcismo, de acuerdo con la costumbre de los adultos cultos que hacia 1720 no sabían bien qué pensar de la brujería. Exagera tanto el retrato de la bruja que la hace parecer ridícula. La Dentuda "ponía hierbas y raíces en un gran caldero que estaba sobre el fuego, y revolvía todo eso con un diente que le salía de la boca y que debía tener tres varas de largo; después de haber mezclado todas esas drogas durante algún tiempo, echaba en el caldero tres sapos y tres murciélagos". Tenía "un dedo con una uña casi tan larga como el diente" que le servía para probar las horribles preparaciones en las cuales llegaba a poner "la sangre caliente de un hombre recién degollado". La cólera le hacía dar aullidos espantosos, hasta el punto que un día le hizo perder un diente que se partió. ¿Qué podían pensar los partidarios de la demonología tradicional de un retrato semejante que retomaba los estereotipos del aquelarre satánico y de la cocina de las brujas con una exageración insistente? Para los lectores corrientes, el mecanismo del terror se desbarataba con la risa, la belleza triunfaba con la pareja de jóvenes protegidos por la maga bue-

[62] A. Massalsky, *op. cit.,* pp. 23-27, analiza este cuento.

na y se vencía al Mal con la desaparición de la Dentuda y de su hijo. El estremecimiento literario resultaba un antídoto contra las realidades todavía sombrías, como los hechos inquietantes informados por la policía y los procesos extraordinarios que comprometían a los tribunales y a provincias enteras.

Desde 1720, la causa parece haberse extendido al dominio de la gran literatura, cuando los libros de divulgación o los almanaques continúan transmitiendo imágenes más angustiosas de la magia o de las intervenciones sobrenaturales. El estilo inaugurado por Hamilton reaparece en algunas obras, sobre todo bajo la pluma de Jacques Cazotte (1719-1792). Troisbosses, la bruja de las *Mille et Une Fadaises,* de 1742, es un "hada maligna" en lucha contra su bondadosa colega Lisette. Ella puede pedirle al demonio cabalgar a horcajadas, si lo desea. En *Ollivier,* de 1763, la "peligrosa Bagasse", que profesa el culto a Mahomet, trata de atraer mediante hechizos al héroe al interior de su palacio, sin siquiera haber firmado un pacto satánico. Si bien Voltaire la evoca en *La Princesse de Babylone* en 1768, donde el demonio aparece bajo la forma de un gran pájaro dorado, considera que la brujería no es más que una fábula, lo cual no le impide definir malignamente a Thérèse de Levasseur, la compañera de Jean-Jacques Rousseau, como una "bruja infernal y horrible" en *La Guerre civile a Genève* de 1767.[63] El concepto de brujería se aparta a la vez de las acusaciones precisas de los demonólogos y de las que consideraban falsos a los adivinos que la habían reemplazado oficialmente en 1682. Como la imagen del diablo, la de la bruja había adquirido una especie de autonomía en el universo de la literatura, transformando esencialmente el campo de la ficción. Si bien conservaba una connotación negativa, incluso peyorativa, la temática se trivializó ampliamente, despojada de su poder inquietante por la ligereza del tono, la ironía o la exageración a la manera de Hamilton.

Todo parece indicar que las décadas de 1720 y 1730 fueron en Francia un periodo de cambio crítico en la representación del demonio, por lo menos para los artistas y los autores literarios de cierta importancia. La adecuación exacta con el público no es evidentemente segura. Al respecto, se puede pensar que las clases superiores cultivadas, que leían estos mensajes o las opiniones de los tratados eruditos como los del médico Saint-André, no imaginaban exactamente a Satanás bajo los rasgos que le habían adjudicado los cazadores de brujas. Por otro lado, la ficción puede haber jugado un rol primordial, terapéutico y reconfortante, pues prácticamente no conserva huellas de la polémica feroz que

[63] *Ibid.*, pp. 28-30.

hizo furor a partir de 1775 y, además, terminó con la victoria del Bien sobre el Mal. ¿Acaso no se pueden aplicar las observaciones de Bruno Bettelheim a propósito del valor extremadamente formativo de los cuentos de hadas, incluso los horripilantes, sobre la psicología de los niños de nuestro tiempo? [64] A comienzos del reino de Luis XV, la categoría de lo maravilloso se distingue de la definición del diablo y de sus obras que llamamos creencia, pero que entonces tenía la densidad de una realidad social. Algunas décadas antes todavía se habían quemado brujas en nombre de un peligro diabólico bien concreto. La obsesión seguía profundamente arraigada, tanto en los estratos populares como entre las élites. También el cuento escrito por Hamilton, a pesar de sus exageraciones, o quizá a causa de ellas, podía tener un efecto tranquilizador al permitir dirimir la cuestión sobre el plano onírico de la conciencia individual, aun cuando muchos dudaban en tomar partido ante la virulencia de los intercambios polémicos y las "pruebas" reunidas por los defensores de la demonología durante los procesos resonantes. La representación imaginaria demoniaca siempre llenaba el espacio social y dominaba el universo religioso. El subterfugio de la ficción permitía tener una idea personal sobre este tema complejo, sin verse obligado a asumir públicamente una posición. El diablo se convierte en filósofo en estas obras. Habla del Bien y del Mal, del sujeto pensante y ya no de los infiernos. También adopta una actitud más amable, a la manera del *homme sauvage* concebido por Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Elegantemente vestido, con un arma en la cintura, el personaje ostenta la distinción natural de un señor. Aun cuando sea feo, con una gran nariz aguileña, un imponente labio inferior y orejas puntiagudas, sigue siendo humano. Sólo los pelos hirsutos que cubren su largo cuello, los antebrazos y los muslos, sugieren una identidad dudosa, un poco bestial, con los pies quizá hendidos, disimulados por las botas.[65]

Belcebú enamorado

Había que dar un paso más para insertar al demonio en un género literario que un día se convertiría en fantástico. Eso no significa que las creencias en el diablo se hayan incorporado totalmente al dominio de la ficción. En otros sectores siguen vigentes y en acción, particular-

[64] B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, París, Robert Laffont, 1976, introducción.

[65] *Les Sorcières*, *op. cit.*, lámina p. 27. Conservada en el museo del Louvre, esta lámina data del siglo XVIII, sin otra precisión.

mente en el ámbito de la religión y de la educación. Pero los dos dominios se van diferenciando cada vez más netamente, no sin intercambios recíprocos. Como si en lo sucesivo fuera posible oponer una esfera puramente onírica, la de la literatura y el arte, a un universo de creencias arraigadas capaces de inducir directamente actitudes y comportamientos. En realidad, las dos formaciones culturales dependen de la representación imaginaria colectiva, pero una se define deliberadamente como tal, mientras que los defensores de la otra suponen que la creencia se impone eficazmente sobre lo real. Los segundos "creen", mientras que los primeros saben que "imaginan".

En 1772, *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte muestra una transición ambigua del dominio de la creencia al de la representación imaginaria. La polémica demonológica se había apaciguado desde la década de 1760, en un clima intelectual cada vez más marcado por la Ilustración filosófica. Sensible a los temas sobrenaturales en las obras precedentes, Cazotte produjo entonces aquello que algunos consideran el primer cuento fantástico de la literatura francesa.[66] El autor desarrolla el tema tradicional del engaño diabólico: Belcebú se burla de Álvaro, un joven español curioso y despreocupado, presentándose bajo formas diversas, entre ellas la de la bella Biondetta. La novedad esencial reside en el hecho de que el Maligno cae en su propia trampa al enamorarse de su víctima. La obra ha sido interpretada de muchas maneras, desde Gérard de Nerval en 1845, que vio en ella una transposición de las teorías esotéricas en un relato imaginario. Max Milner no la considera una obra moral ni un relato fantástico, sino un cuento simbólico, mientras que Joseph Andriano hace del escritor un precursor de la ficción gótica.[67] Sin duda, el libro ha sido considerado dentro del género del relato fantástico, nacido verdaderamente en Francia en la década de 1830, cuando se publicó una traducción de las obras de Hoffman en 20 volúmenes. Además, Cazotte era comprensible en su época. Había leído *De la Demonomanie des sorciers,* tratado publicado por Jean Bodin en 1580, así como *Le Monde enchanté* de Balthasar Bekker (editado en 1691 en holandés, y en 1694 en francés), libro que menciona explícitamente al final de su texto, por boca de un venerable doctor encargado de extraer la lección de la aventura extraordinaria de Álvaro. Parece posible que también haya utilizado un escrito del abate Pierre de Montfaucon de Villars, titulado *Conversaciones del conde de Gabalis sobre las ciencias*

[66] J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, París, Stock, 1978, p. 30.

[67] *Ibid.*, pp. 30-31; J. Andriano, *Our Ladies of Darkness. Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993.

secretas. Publicado en 1670, algunos años antes de la muerte trágica de Villars, el libro ataca la sociedad secreta Rosacruz, lo cual fue motivo de un escándalo.

La aventura relatada por Cazotte se relaciona con diversas tradiciones. Las historias trágicas, sobre todo las de Rosset o Camus, ya utilizaban el tema de la seducción demoniaca. Los procesos de brujería referían las supuestas relaciones sexuales entre brujas y demonios, con todos los detalles exigidos por los jueces. Pero la obra muestra su profunda originalidad en la manera como el autor multiplica las ambigüedades. Desde el principio, el demonio elige apariencias poco corrientes. Aparece bajo la forma de una cabeza de camello. ¿Es un simple deseo de evitar los clichés habituales del macho cabrío o las serpientes? Después el Maligno se transforma en un perro, pero no en un mastín negro y poderoso como se podría esperar. El objetivo del narrador se aclara cuando aparece finalmente Biondetta, que va a desplegar con el héroe una estrategia de sumisión para seducirlo mejor. El camello y el perro no son más que símbolos de una obediencia aparente, más aún, de una sumisión del diablo a un ser humano que finalmente lo ha seducido cuando intentaba engañarlo, pues Belcebú se enamora perdidamente. Cazotte deja entrever en todo el relato una gran duda: ¿realmente ha tenido lugar el acto sexual entre el súcubo y el hombre o no es más que el resultado de la imaginación de este último? Al menos, ésa es la impresión dejada por la versión final de 1776, ya que, inicialmente, se había previsto otro final. Cuando comprende que está "obsesionado", Álvaro arranca un botón del vestido de Biondetta y conjura al demonio: "Espíritu maligno —pronuncia con fuerza—, si no estás aquí más que para apartarme de mi deber y arrastrarme al precipicio de donde te he sacado temerariamente, vuelve allí para siempre". Con estas palabras, la joven desaparece, mientras una nube negra que representa una enorme cabeza de camello sube al cielo. Pero en el epílogo agregado en 1776, Cazotte precisa: "Cuando apareció la primera edición, el desenlace les pareció demasiado brusco a los lectores. La mayoría de ellos hubiera deseado que el héroe cayera en una trampa cubierta de bastantes flores para que pudieran salvarlo del disgusto de la caída". Sin embargo, lo más interesante del asunto es la mención de un bosquejo de la obra, no publicado, que preveía el triunfo del Mal. "Álvaro se convertía en víctima de su enemigo y la obra, entonces dividida en dos partes, terminaba en la primera con esa lamentable catástrofe, cuyas consecuencias se desarrollaban en la segunda parte: Álvaro llegaba a ser poseído, y no era más que un instrumento en las manos del Diablo, que se servía de él para sembrar el desorden en todas partes." Sin embargo, la versión definitiva no

muestra enteramente el triunfo del Bien: "En esta nueva edición se han tratado de conciliar las ideas de los críticos. Álvaro es burlado hasta cierto punto, pero sin llegar a ser víctima; para engañarlo, su adversaria se limita a mostrarse honesta y casi mojigata, lo cual destruye los efectos de su propio sistema y hace incompleto su éxito".[68] La tercera variante, deliberadamente situada a medio camino de las posiciones defendidas por los demonólogos y por sus adversarios, deja a los lectores en un estado de completa duda, incapaces de saber si la obra da cuenta de la realidad o representa el aspecto puramente imaginario de aquello que se ha evocado.

La historia fascinante del manuscrito de *Le Diable amoureux* tal como la cuenta el autor mismo deja entrever sus vacilaciones entre las tres versiones. Para nosotros, todas están situadas en una esfera onírica, pero ése no era el caso para los contemporáneos de Cazotte. La primera, excluida de entrada, era la más bella para los partidarios siempre numerosos de la realidad demoniaca al encadenar el hombre a Satanás. La segunda, mal acogida por los lectores de 1772, daba todavía demasiada importancia a la demonología; un simple conjuro bastaba para expulsar al demonio, lo cual demostraba su existencia. La tercera, impuesta por la opinión culta, se podría decir, producía con ingenio un espacio puramente onírico, pues "nuestro enemigo [el diablo] se ha refinado prodigiosamente en la manera de lanzar sus ataques", afirma el venerable doctor de la conclusión. Pero la derrota del demonio le parece igualmente segura: "Te ha seducido, es cierto, pero no ha podido llegar a corromperte [...] de este modo, su pretendido triunfo y tu derrota no han sido para él ni para ti más que una *ilusión* de la que tu arrepentimiento te salvará".[69] La caída modificada impone las características de ficción del relato. Es el escritor, y ya no Belcebú sometido por el hombre, quien en lo sucesivo ocupa el lugar de Príncipe de la Ambigüedad. Para otro héroe literario, el *Conde de Gabalis,* los diablos sólo son espíritus elementales, gnomos, salamandras, ondinas y sílfides, a quienes los Padres de la Iglesia dotaron sin razón de rasgos maléficos. Cazotte quizás no leyó a Villars, pero conocía perfectamente esas ideas. En un capítulo de su novela de caballería *Ollivier*, cuenta la extraña historia de Enguerrand, hechizado por el hada-ave Strigilline. Frotado con una pomada maravillosa, Enguerrand llega al aquelarre. Allí se encuentra con el "soberano de los genios maléficos", rodeado de todos sus secuaces. Pero el demonio está enojado con Strigilline, que le parece dema-

[68] J. Cazotte, *Le Diable amoureux et Autres Écrits fantastiques*, con prólogo de Henri Parisot, París, Flammarion, 1974, pp. 139-141.

[69] *Ibid.*, p. 137. La palabra *ilusión* ha sido subrayada por Cazotte.

siado independiente, y envía de vuelta a Enguerrand con un secreto que le permite transformar al hada y a sus seguidoras en lo que realmente son: "harpías repulsivas" con alas de murciélago. Desengañado, al ver que pierde su poder, el buen Satanás le ha confiado un secreto antes de su partida: "Verás, a pesar de lo que se dice, que no siempre hago el mal". A cambio de eso, sólo le pide que lo trate con consideración cuando escriba lo que ha visto.[70] ¿Una simple estrategia del autor? ¿O más bien una manera nueva de tratar al Maligno como una ilusión, bajo los rasgos de ese monarca desafiado por las brujas y obligado a recurrir a estratagemas para vengarse, encadenado al espíritu de un narrador para seguir existiendo?

Si bien Cazotte conoce perfectamente las ideas de Bekker sobre la incapacidad de los demonios para intervenir en los asuntos humanos, evita afirmarlo de manera perentoria y prefiere dejarlo en la duda y hacer soñar al lector. En la versión final de *Le Diable amoureux,* logra manejar magníficamente el equívoco hasta el final, una clave de lo que llegará a ser el género fantástico en la literatura.[71] En realidad, su intención no era crear un género, pues no veía las cosas de esa manera, sino limitar el papel del Maligno en su universo cultural, haciendo con ese propósito un guiño al público al cual se dirige; un aspecto que sigue siendo problemático e indudablemente alejado de las afirmaciones sobre la omnipotencia de Belcebú, pero todavía marcado por la duda, para sus contemporáneos cultos, a menudo apasionados por el esoterismo y el ocultismo —si se juzga por el contenido de sus bibliotecas—. Actuar sobre la frontera entre lo onírico puro y lo imaginario saturado de referencias aterradoras era, sin duda, la única vía posible para conciliar las diferentes opiniones. De esta manera, Jacques Cazotte se dirige, a la vez, a los espíritus elevados que ya casi no creen en el diablo, a aquellos que desearían dudar de su existencia sin que eso les impida temerle, e incluso a los más crédulos en la materia. Todos pueden interpretar este cuento equívoco a su manera. Y todos recibirán, con más o menos fuerza, la lección del sometimiento del demonio a las voluntades humanas. Satanás ha entrado en la botella. Diablo altivo o diablejo, en lo sucesivo deberá obedecer, más que ordenar. Sus astucias se reúnen "en una alegoría donde los principios están en conflicto con las pasiones: el alma es el campo de batalla".[72]

A la espera de la ola rompiente romántica iniciada en 1830 por *Du*

[70] *Ibid.*, pp. 145-190; "Enguerrand et Strigilline", p. 172.

[71] J. Andriano, *op. cit.*, pp. 20-21 y 28-29. Sin embargo, las interpretaciones "posjungianas" del autor son poco convincentes.

[72] J. Cazotte, *op. cit.*, p. 142.

fantastique en littérature de Charles Nodier, quien por otra parte había conocido a Cazotte (muerto en 1792), lo sobrenatural poco a poco deja de estar prioritariamente relacionado con la explicación del mundo dada por las religiones. Conservada durante mucho tiempo en el campo religioso y moral, la imagen aterradora del diablo pierde su poder en la representación literaria donde se transmuta en fantasmas, en ilusiones, en miedos sin consecuencias sociales graves, a diferencia de los tiempos de las hogueras de brujería. Desencarnado, este demonio imaginario se instala en un espacio artístico y literario que lentamente adquirirá un carácter más lúdico. Desde fines del siglo XVIII, este sector cultural obtiene gradualmente su autonomía, desbaratando el monopolio de los teólogos guardianes del dogma. Empieza a flotar como una nube onírica sobre los espíritus cultivados para ayudarlos a liberarse de las tiranías de una visión religiosa propiamente trágica de la existencia humana. Lo fantástico, en ruta hacia lo maravilloso, establece una distancia entre el ser y el mundo, entre la persona y las creencias, produciendo un universo de ensueño donde todo es posible, muy diferente al de la vida real. En *Valérie,* de 1792, Jean-Pierre Florian hace contar una historia de aparecidos a la heroína, quien afirma haber muerto de amor y después haber sido resucitada por su amante. El autor lo constata, sin dar la menor explicación. *Vathek,* del inglés William Beckford, traducida al francés en 1782 y publicada en 1786, describe un pacto con el diablo y un descenso a los infiernos, intercalando escenas de humor en el relato, por ejemplo, una secuencia donde las mujeres del harén embaucan a un eunuco negro. El autor polaco Jan Potocki termina en 1814-1815, poco antes de suicidarse, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza,* una suerte de novela negra integrada por relatos saturados de ocultismo y erotismo. Nodier se inspira en él para un cuento publicado en 1822, *Aventures de Thibaud de la Jacquière.* En Inglaterra, Ann Radcliffe (1764-1823) desarrolla el género de la novela negra, con *The Mysteries of Udolpho* en 1794. Y Matthews Gregory Lewis produce una novela fantástica, *The Monk,* en 1796. Castillos misteriosos, fantasmas y esqueletos aparecen en las páginas de un género muy imitado en Francia, del cual Montague Summers realizará un imponente catálogo de más de 600 páginas en *A Gothic Bibliography.* En 1816, *Los elixires del diablo* de Ernst Theodor Amadeus Hoffman, publicados en alemán, se inspiran en Cazotte. Verdadero inventor del cuento fantástico, este último también es autor, al final de su existencia, de una pieza muy breve, *Mon songe de la nuit du samedi au dimanche devant la Saint-Jean* de 1791.

Un cambio crítico se observa tanto en Francia como en toda Europa

a comienzos del siglo XIX. La imagen del diablo, transformada profundamente, se aleja de la representación de un ser aterrador, exterior a la persona humana, para convertirse cada vez más en una figura del Mal que cada uno lleva dentro de sí. Hay múltiples variaciones entre estos dos extremos, una legada por el cristianismo obligatorio del pasado, la otra surgida de las filosofías diversas y a veces contradictorias que existen en cada país y en cada categoría social. Lentamente, el demonio interior comienza su conquista de la cultura occidental.

VI. EL DEMONIO INTERIOR, SIGLOS XIX-XX

EL DIABLO NO DESAPARECE con la Revolución francesa, ni siquiera bajo el ataque duro e injurioso de la razón, de la ciencia y de la industrialización. Su imagen continúa asediando la representación imaginaria occidental, pero deja de referirse exclusivamente al dogma religioso para adherirse a diversos movimientos intelectuales, culturales y sociales europeos de los siglos XIX y XX. Tan sólo en el ámbito literario, Max Milner distingue cuatro grados de presencia diabólica: el simple motivo, a menudo asociado con la moda; el emblema que encarna una tendencia, una idea o un vicio; el mito, "aventura colectiva del pensamiento, que obedece a un dinamismo propio y se rige por su propia ley", característico de la condición humana; y por último el símbolo, marcado por una intervención aún más personal del autor, pues cada poeta inventa sus propias formas en la materia.[1] El escalonamiento en cuestión también constituye una progresión temporal de lo colectivo a lo individual, iniciada desde el Renacimiento italiano en el dominio del arte y del pensamiento. La invención lenta del tema es indudablemente uno de los rasgos fundamentales de la civilización occidental. La historia del diablo sigue una trayectoria idéntica. Al abandonar lentamente los condicionamientos del consenso religioso y moral de los siglos de la Reforma y de la Contrarreforma, la representación tradicional de Satanás, ya muy alterada por las críticas de los filósofos de la Ilustración, se refugia en la ortodoxia dogmática de las Iglesias, piadosamente preservada y difundida por una minoría de autores. La gran tradición se reduce así como piel de zapa, sin desaparecer jamás. Frente a ella, adquiere importancia una definición más interiorizada del demonio, íntimamente asociada con el hombre, del cual no es más que la faz oscura o la máscara vacía. Esa definición autoriza todas las variaciones imaginables, motivos, emblemas, mitos y símbolos que abarcan las pasiones individuales y los terrores colectivos. Algunas delimitan el espacio del psicoanálisis, marcado a fines del siglo XIX por la fuerte personalidad de Freud. Otras conducen a la creación de dominios donde se buscan explicaciones fundamentales: las ciencias humanas. Verdaderas hijas del

[1] M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, París, Corti, 1960, vol. 2, t. II, p. 485.

diablo, las primeras, como las segundas, traducen el mecanismo poderoso que en adelante impulsa a Occidente, y al mismo tiempo lo obliga a reflexionar sobre su esencia, su destino y sus objetivos, pues para los europeos, comprometidos en la conquista del mundo y de una vida mejor gracias a la ciencia y a la técnica, se plantea con intensidad un interrogante angustioso pero fecundo sobre la naturaleza humana. Bueno o malo, según las filosofías subyacentes, ese interrogante motiva o no una creencia en el demonio encerrado en el corazón del hombre. Los más optimistas desestiman el problema, haciendo del diablo un simple objeto de burla, de curiosidad o de supersticiones provenientes de una época poco ilustrada. Aquellos que todavía creen en el poder del Mal, sin adherirse totalmente a las lecciones tradicionalistas de las iglesias, se reagrupan en dos grandes corrientes opuestas: en los países de tradición protestante, de la que proceden los Estados Unidos, se teme más al demonio oculto en el interior del cuerpo pecador que en las naciones latinas. La diferencia proviene quizás de la herencia de sensibilidades religiosas distintas. También parece provenir de la visión común del mundo, sobre todo en el sentido de la colectividad y del consenso social, así como de las ideas sobre la bondad natural del hombre, difundidas por la Ilustración y más tarde por las utopías socialistas del siglo XIX.

Los estudios doctrinales

Estremecida por el ataque de los filósofos, la Iglesia católica no por eso dejó de afirmar su mensaje tradicional a propósito del Maligno. Joseph de Maistre (1753-1821) lo identificó con la Revolución, el desorden, la degeneración moral y el rechazo a las autoridades establecidas, en particular las del rey y del papa. La encíclica *Aeterni patris* de León XIII, en 1879, declaró eternamente válida la teología tomista. En esta situación, la realidad objetiva de la existencia del demonio se imponía sin discusión, y constituyó una línea directriz para la Iglesia romana hasta mediados del siglo XX. En ese momento, algunos teólogos trataron de atenuar los excesos de la doctrina, pero sin oponerse a la tradición. El protestante Karl Barth (1886-1968) definió a Satanás como un "no ángel". "Él es el no-ser, el no-saber. Es ficción, irrealidad, vacío, nadie." Más radical todavía, Rudolf Bultmann (muerto en 1996) afirma que el progreso científico ha "terminado con la creencia en los espíritus y en los demonios". Herbert Haag, en *Abschied vom Teufel,* de 1969, considera al diablo como una personificación del Mal y niega su existencia real. Otros teólogos alemanes, lo mismo que el *Nuevo Catecismo holandés*

de 1966, señalan que ésta jamás constituyó una verdad de la fe. Sin embargo, estas dudas son más acentuadas en las iglesias progresistas de los países del norte de Europa que en las del sur. La jerarquía católica sigue, en efecto, aferrada al dogma de la existencia real del demonio. Paulo VI lo había confirmado en 1972. El *Catecismo de la Iglesia católica* de 1992 expresa lo mismo a propósito de "ese ser, un ángel caído, llamado Satanás o diablo". Juan Pablo II, a comienzos de 1998, experimentó la necesidad de insistir sobre este tema. Un gran número de creyentes e incluso de teólogos reaccionan ante estas formulaciones. Algunos tratan de atenuarlas para responder a las necesidades de modernidad de los fieles que ya no se adhieren a esos principios. Muchos se han vuelto simplemente discretos, tratando de contentar a la vez a la jerarquía y a los fieles, como hizo el dominico Dominique Cerbelaud en 1997, en *Le Diable:* "Existe, pero no hace falta creer en él".[2]

La prudencia o los matices de las declaraciones no cambian en nada el hecho de que la Iglesia católica no haya renunciado a la imagen de un Lucifer exterior al hombre. En 1985, Juan Pablo II denunció la táctica del Maligno que "consiste en no revelarse a fin de que el Mal inculcado desde el comienzo complete su desarrollo a través de la acción del hombre mismo, de los sistemas mismos y de las relaciones interhumanas entre las clases sociales y las naciones". El antiguo mito satánico se ha debilitado considerablemente. Ya no es compartido por la mayoría de los europeos e incluso parece continuar reduciéndose. Entre los católicos de los Países Bajos, la creencia en el diablo pasó de 60% a 50% de 1966 a 1979, la creencia en el infierno de 50 a 40% y la creencia en el purgatorio de 30 a 20%. En Francia, según una encuesta de *Valeurs européenes* de 1990, 49% de los católicos practicantes afirmaron creer en la existencia del demonio, así como 5% de los incrédulos, o sea, en total el 19% de la población,[3] si bien los sondeos de opinión no permiten identificar exactamente las diferencias de concepto sobre un tema tan polivalente. Los ateos seguramente no tienen la misma opinión que los fieles acerca de este tema. Sin embargo, las tendencias generales son muy evidentes. Un poderoso mar de fondo está haciendo naufragar el antiguo temor colectivo, incluso entre los católicos practicantes, lo cual obliga a los teólogos y los sacerdotes a adaptarse a los cambios. El "cristianismo de la condenación eterna" ha perdido terreno en el Viejo Continente. La aceleración muy reciente del fenómeno está marcada

[2] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 170; G. Minois, *op. cit.*, pp. 111-114; Herbert Haag, *Liquidation du diable*, DDB, 1971 (primera edición alemana, 1969); Dominique Cerbelaud, *Le Diable*, París, Les Éditions de l'Atelier, 1997.

[3] *Duivels en demonen*, *op. cit.*, p. 101, nota 3, y G. Minois, *op. cit.*, p. 121.

por un retorno impresionante de las imágenes diabólicas, integradas cada vez más a menudo en los mensajes de libertad y de placer.[4] Para los mismos practicantes, cuyas filas se dispersan incesantemente, la evocación del tema parece estar relacionada con un tipo de religión apegada al pasado. El movimiento de liberación del hombre, iniciado en el Renacimiento en círculos intelectuales y artísticos estrechos, después de algunas generaciones se ha extendido y difundido ampliamente en todas las clases sociales. "Esta individualización y esta 'psicologización' de las figuras del Mal" de las que habla Bernard Sichère[5] han terminado en un retroceso espectacular del temor a Satanás, pero también en un debilitamiento acelerado de las posiciones de la Iglesia institucional. Juan Pablo II definió perfectamente el problema al hablar de la astucia del Maligno, que no consiste en dejar de acusar al hombre mismo o insistir en la necesidad de creer en la realidad del diablo. Roma se encuentra en una posición delicada, pues el cristianismo más apacible reclamado por los fieles socava los cimientos del edificio. La promoción del sujeto, cada vez más liberado del temor al demonio, acompaña el movimiento europeo de desvinculación de las religiones establecidas. Para uno de cada dos practicantes franceses, no creer en el infierno también es dudar de la existencia del paraíso y poner más atención en su propia conciencia que en un Dios lejano y benevolente. Mientras, los católicos fervientes constituyen en lo sucesivo una minoría en una sociedad incrédula, hedonista o tentada por los fenómenos de las sectas y los milenarismos de todo género. La desaparición de un diablo soberbio y aterrador también significa la desaparición de un tipo de religión que había dominado a Europa desde los siglos XVI y XVII, y que terminó por extinguirse en los albores del tercer milenio. Al inyectar el mito maléfico en la literatura, los "frenéticos" de comienzos del siglo XIX habían abierto el camino a una trivialización, a una desdramatización del tema religioso y moral.

El juego con el demonio: la novela negra y los frenéticos

Satanás fue siempre un héroe del teatro, tanto en los misterios medievales como en las piezas barrocas del siglo XVII: las tragedias, las tragicomedias, la poesía pastoral o los ballets reflejaban entonces una cantidad de escenas diabólicas sin gravedad, que traducían sobre todo un gusto por las metamorfosis. El público revolucionario también gustaba

[4] Véase el capítulo VII.
[5] B. Sichère, *Histoires du mal*, París, Grasset, 1995, pp. 27 y 170.

de las piezas con diablos.[6] La veta se remonta quizá a la familiaridad con Belcebú, característica de la cultura popular, y a los numerosos cuentos y leyendas que hasta el siglo XX lo describían como un imbécil fácilmente burlado por los hombres.[7] Esta temática no impedía en absoluto el temor al demonio. Servía probablemente para exorcizarlo, como una especie de contrapeso a las descripciones aterradoras de la enseñanza religiosa y de los sermones de la época. Asimismo, los vampiros se concebían y describían de tal manera que estremecían a los lectores. El *Mercure galant* de 1694 pone en escena a los vampiros que hacen estragos en Polonia y en Rusia. Vienen de noche para succionar la sangre de sus deudos, salvo si se consigue cortarles la cabeza o extraerles el corazón. Entonces, se encuentra "el cadáver *blando, flexible, inflado y rubicundo* en su ataúd, aun cuando haya muerto hace mucho tiempo". Algunos recogen la sangre que mana en abundancia de este cadáver para hacer un tipo de pan que "protege de la vejación del espíritu", incapaz en lo sucesivo de volver a atormentar a aquellos que lo coman, pues la explicación del fenómeno está relacionada con la acción del Tentador que se introduce en los cadáveres para hacerlos salir de la tumba, según aquellos que proclaman la realidad de los vampiros. En 1732, la creencia adquiere una intensidad extraordinaria, a propósito de los hechos acontecidos en Serbia, sobre todo en Medvegia, que se discuten apasionadamente en toda Europa.[8]

A comienzos del siglo XIX, el tema adquiere una dimensión totalmente diferente. "Para que el diablo se convirtiera en un tema literario —afirma Max Milner— era necesario que se pusieran en duda su existencia y sus poderes." Esa ruptura se consumó hacia fines del siglo XVIII. Hasta entonces, los filósofos habían planteado sus objeciones, pero sin ceder al vértigo de la duda.[9] En lo sucesivo, ésta se instalaría en el corazón mismo de la representación imaginaria culta. Pulverizada, la imagen de Satanás iba a seguir las modas y a adaptarse a las evoluciones de las costumbres y de la sociedad. Su proyección sobre la escena literaria o artística, bajo múltiples facetas, tuvo por resultado multiplicar los simbolismos, pero también debilitar el poder unificador del mito cristiano siempre defendido por los teólogos ortodoxos. *The Monk* [El monje], escrito en 1796 por Matthew Gregory Lewis cuando éste contaba apenas con 18 años de edad, desempeñó un papel fundamental en este

[6] Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon*, París, Corti, 1953; M. Milner, *op. cit.*, t. I, p. 193, nota.

[7] C. Seignolle, *Les Évangiles du diable*, París, Maisonneuve et Larose, 1964, p. 723.

[8] T. Faivre, *Les Vampires. Essai historique, critique et littéraire*, París, Losfeld, 1962, pp. 154-156.

[9] M. Milner, *op. cit.*, t. II, pp. 487-488.

sentido al influir profundamente en las literaturas inglesa, francesa y alemana. Poblada por los fantasmas de un adolescente (ilusiones, visiones, drogas, venenos, violaciones e incestos), la obra describe a Lucifer bajo la figura de un joven desnudo de 18 años de una extraordinaria belleza, con una estrella en la frente, dos alas de color carmesí en las espaldas y rodeado de rayos y nubes rosadas que desprenden un perfume delicioso. Los autores de sátiras también se apropian del tema para producir numerosas imitaciones paródicas, haciendo del Maligno un personaje eminentemente cómico. En la misma época, William Blake (1757-1827) también se desvía de la tradición cristiana. Rechaza la ortodoxia, pero afirma que el hombre debe tener una religión: si no reconoce la de Jesús, al menos debe abrazar la de Satanás.[10] En un grabado de 1808, titulado *Satanás observando a Adán y Eva,* presenta al demonio como un ángel juvenil bello. La lección de Lewis en *The Monk* no ha sido olvidada. Ha sido durante mucho tiempo la base de un tipo de representación artística que destaca la belleza perversa y radiante del ángel caído, a quien Byron celebra en su justa rebelión contra un Dios tiránico.

La novela negra inglesa de fines del siglo XVIII creó una atmósfera terrible y sobrecogedora, portadora de una "suerte de horror sagrado" que, con algunas pocas excepciones, relata crueldades de una pesada mediocridad. Todavía toma muy en serio el mito satánico, lo cual quizá explique por qué las imitaciones francesas del género parecen más torpes y casi no han tenido éxito. Muy marcada por las dudas de los filósofos en la materia, Francia deja menos espacio para lo patético. Sin embargo, el vodevil todavía aborda el tema, por ejemplo, en *Le Château du Diable* [El castillo del diablo], comedia heroica en cuatro actos y en prosa de Loaisel de Tréogate, representada por primera vez el 5 de diciembre de 1792. La temática del Mal toma un nuevo rumbo con el Marqués de Sade, que no cree en un demonio cristiano sino en la naturaleza malvada del hombre ("es impregnada del mal que la criatura debe existir", *Histoire de Juliette),* o con los autores paródicos y los herederos del relato fantástico de Jacques Cazotte. Para aquellos que han vivido los tiempos del Terror y las realidades revolucionarias sangrientas, la risa es liberadora. El diablo se encuentra así disminuido en una sociedad marcada por el anticlericalismo y por un prejuicio desfavorable contra el enemigo inglés. Renovadas con la tradición popular, las parodias de la novela negra otorgan un lugar destacado al demonio ridículo. En 1799 aparece *À bas les Diables, à bas les Bêtes,* así como *Un pot*

[10] *Ibid.,* t. I, p. 175; J. B. Russel, *Mephistopheles, op. cit.,* pp. 176-177.

sans couvercle et rien dedans, en donde la intriga licenciosa no tiene más que una débil coherencia con el personaje de Satanás, nexo principal entre los capítulos. Una plegaria final se dirige a él: "Tú, que envías los vapores a nuestras damas y los cólicos a nuestros elegantes; tú, que traes el éxito de nuestras novelas y de nuestros dramas modernos". En la obra anticlerical *Le Château de Démons ou le Curé amoureux* [El castillo de los demonios o el cura enamorado], publicada sin fecha, el autor anónimo afirma que el público lo impulsó a escribirla, pues únicamente las historias de aparecidos, de duendes y de misterios se venden bien.[11]

La visión trágica de la existencia ya no predomina uniformemente en el continente europeo a comienzos del siglo XIX. Quizá la Ilustración, más aún que la fractura revolucionaria, produjo una visión nueva del mundo acentuando la interiorización del sentimiento de pecado para los creyentes y la percepción del Mal para los otros. El camino abierto por Cazotte en la literatura se amplió. Como lo explicó Pierre Francastel,

> cada individuo se considera como un microcosmos, y es en lo más profundo de cada conciencia individual donde se juega el drama del destino, donde se libra la batalla de las fuerzas del Bien y del Mal. Ya no se piensa que cada hombre encarna un aspecto del drama colectivo de la humanidad. El conflicto de las fuerzas es interior. El hombre lucha contra sí mismo y el demonio está en él.[12]

Huérfana de la Revolución y del Imperio, la Francia de la Restauración experimenta a partir de 1818 el desarrollo de una literatura basada en el horror, que Charles Nodier (1780-1844) calificó como "escuela frenética".[13] Su estética se inspira en la novela negra, principalmente en las obras de Byron y en los temas maléficos, como *El vampiro* de Polidori de 1819. El propio Nodier introduce vampiros, monstruos y sacrificios de niños recién nacidos en su novela corta *Smarra* (1821), pero en el marco lúdico de un sueño e incluso del relato de un sueño en un sueño. Los dos narradores expían imaginariamente los remordimientos que los atormentan. Aquí se reconoce a la vez el acento puesto so-

[11] M. Milner, *op. cit.*, t. I, pp. 190-192 y 200-201.

[12] Pierre Francastel, comunicación en el coloquio *Le Démoniaque dans l'art. Sa signification philosophique*, organizado por Enrico Castelli, París, Vrin, 1959. Véase también Max Milner, "Le dialogue avec le diable d'après quelques œuvres de la littérature moderne", *Entretiens sur l'homme et le diable*, bajo la dirección de Max Milner, París-La Haya, Mouton, 1965, p. 237.

[13] M. Milner, *op. cit.*, t. I, pp. 275, 280-281 y 314-315, para los títulos y las citas que siguen. Sobre Nodier, J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 61-62.

bre la figura central del tema y la oscilación ambigua entre lo real y lo onírico, inaugurada por Cazotte. ¡El demonio es el hombre mismo! Nodier no se toma muy en serio las supersticiones ni la religiosidad que utiliza como telón de fondo para sugerir la incredulidad, para hacer dudar de la validez de los mitos llevados por él a la incandescencia —lo cual permite comprender su reacción frente a la importación de temas satánicos extranjeros que dan una visión del diablo más temible, más próxima a la teoría cristiana tradicional—, pues los "frenéticos" están literalmente fascinados con las figuras monstruosas exteriores al hombre. Como odian a este último, ejercen contra él sus poderes sobrenaturales semejantes a los del demonio clásico. El prototipo de estos monstruos es *Frankenstein* (1818), de Mary W. Shelley, traducido al francés en 1821. La novelista inglesa hace del monstruo producido por el sabio un símbolo de las relaciones entre el Creador y el Ángel caído. El personaje declara: "Más de una vez consideré a Satanás como el emblema más fiel de mi condición". Shelley reivindica directamente la herencia de Milton, pues fue al leer *Lost Paradise* cuando tomó conciencia de esa similitud. Aunque, después de Schiller, Byron había rehabilitado a Lucifer para convertirlo en el padre de toda rebelión y en el arquetipo mismo del maldito. Sin olvidar la lección, Mary Shelley describe al personaje, sobre el cual narra la dolorosa aventura, como un ser sensible y bueno convertido en maligno por los hombres que lo rechazan cruelmente cuando él intenta ayudarlos, no sin calificarlo frecuentemente de "demonio". Esta ambivalencia permite situar la obra en la trama de una cultura inglesa más marcada que la francesa por la figura exterior de un diablo poderoso y desdichado, bajo el puño de un Dios terrible "y muy injusto conmigo, para quien vuestra justicia, vuestra clemencia y vuestro afecto deberían estar reservados", como se queja la criatura con su amo Frankestein. Como se verá más adelante, los románticos franceses apelarán a una visión idéntica del Ángel rebelde, pero sin dejar una huella importante en la representación imaginaria nacional. En Inglaterra, esta temática sirvió de transición entre el diablo infernal de la época de la caza de brujas y la personalización del Mal. Es como si esta cultura hubiera tenido necesidad de terminar con la rebelión suprema dejándola acompañar al hombre por un tiempo más —antes de desarrollar una concepción interiorizada del Mal—, con el *Doctor Jekyll* de Stevenson en 1886. Pero jamás se perdió de vista totalmente al monstruo exterior, del cual Bram Stoker ofreció una variante en *Drácula* (1897). Por otra parte, la distancia cronológica y las diferencias de sensibilidades jamás dejaron de existir entre las dos grandes tradiciones ya visibles a comienzos del siglo XIX, que sepa-

raban en este sentido a Francia de Inglaterra y, más generalmente, a Europa del norte y los Estados Unidos de los países latinos.

En Francia se observa una proliferación de obras "frenéticas" bajo la pluma de decenas de escritores, con una intensidad sin igual desde 1818 hasta 1822. No son todas de la misma veta. Algunas desarrollan sobre todo la imagen del monstruo, mientras que otras sacan partido de la moda del género, concentrando la intriga en las relaciones entre el hombre y las fuerzas satánicas. El joven Honoré de Balzac publica muchas obras sobre este tema, por ejemplo *Le Centenaire* (o *Le Sorcier)* en 1822. Además, Satanás está presente en toda *La comedia humana*. Escrita en 1820-1821, su primera novela, *Falthurne,* presenta a la heroína de este nombre como una belleza celestial a quien se acusa de poseer facultades maléficas. Sin embargo, el autor procura demostrar que estos alegatos son infundados, lo cual recuerda la tradición iniciada por Cazotte, y seguida por Nodier, que consistía en insinuar una duda profunda sobre la realidad de los poderes demoniacos. Max Milner ha podido identificar un probable modelo inglés, *La bella bruja de Glas-Llyn*, descrita en una novela atribuida a Walter Scott, traducida al francés en 1821. Si bien el pueblo del relato ve en ella a una bruja que ha concluido un pacto con el demonio, las personas cultas atribuyen sus dones sobrenaturales a la ciencia de los druidas.[14] Una vez más se verá que el ejemplo inglés define cierta realidad, al contrario de Balzac.

Pasada de moda hacia 1822, la veta frenética produjo algunos brotes más tardíos, como *Madame Putiphar* de Pétrus Borel, obra escrita en 1833 y publicada en 1839, o *Les Deux Cadavres* (1832) y *Les Mémoires du diable* (1837) de Frédéric Soulié. Esta última fue calificada por Mario Praz como una "cruel fantasmagoría dominada por la figura de un Belcebú de sonrisa horrible y mirada feroz de caníbal, contemplando a la víctima que va a devorar". En el libro del Marqués de Sade, *Justine*, se ofrece a una mujer para que ella pierda la razón.[15]

En la misma época, las variaciones sobre el tema satánico se multiplicaban en la literatura, la música y las artes plásticas, lo cual permite comprender la fascinación de los románticos llegados a la edad adulta hacia 1830 por esas imágenes y sonidos que habían inundado el universo de su juventud. A diferencia de los frenéticos, propensos a acentuar el horror de sus relatos, otros escritores de los años 1824-

[14] M. Milner, *op. cit.*, t. I, pp. 324-325.

[15] J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 29-53, a propósito de lo "prefantástico"; M. Praz, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIXe siècle: le romantisme noir*, París, Denoël, 1977.

1830 desarrollan un enfoque histórico o folklórico más distanciado bajo la influencia directa de Walter Scott, quien considera a los espectros, duendes, enanos y hechiceros como reflejos de la creencia popular de una época determinada. Este racionalismo poético e histórico corresponde a una nueva generación de autores más bien reaccionarios, dispuestos a celebrar el culto al pasado sin adherirse realmente a las ideas que ellos evocan. Ferdinand Langlé, un médico joven de 30 años, publica en 1828 *Les Contes du gay savoir,* escritos en un lenguaje de estilo deliberadamente arcaico, un efecto acentuado incluso por una tipografía gótica, sin dejar de tomar el asunto en serio. Uno de los relatos cuenta *La aventura maravillosa de un obispo que puso al diablo a su servicio,* un pretexto en las escenas graciosas o burlescas que liberan lo sobrenatural de su carga angustiosa. Por otra parte, la influencia alemana se hace sentir hacia 1829-1830 con las primeras traducciones de Hoffman, sobre todo *Los elixires del diablo,* publicados bajo el seudónimo de Spindler. Sin duda, los lectores encontraban en el relato un poco de la atmósfera de la novela negra, pero la novedad residía esencialmente en la ambigüedad del clima sobrenatural. Hoffman no lo abordaba como un simple motivo novelesco, pues creía verdaderamente en lo sobrenatural y transmitía en sus textos angustia y terror, con intermediarios, signos, sueños, visiones o presagios inquietantes. Este universo se asemeja al estilo fantástico que se impone en Francia de 1830 a 1834, relegando a un segundo plano el realismo satánico o el vampirismo a la inglesa para privilegiar el aspecto onírico. En *La metempsicosis,* un cuento publicado en 1830 en *Le Mercure de France* —que se atribuyó durante mucho tiempo a Nerval cuando en realidad lo escribió el irlandés Mac Nish—, un estudiante que experimenta la ley del demonio cambia de cuerpo con un camarada y es enterrado en su lugar; después termina por despertar en medio del anfiteatro. Max Milner concluye que los autores franceses exploran todos los senderos de lo extraño con audacia, pero que "parecen negarse por un resto de racionalismo a hacer intervenir al diablo en el marco de la vida cotidiana". Al contrario, están ansiosos por "hacer más incierta y más fluctuante la línea de demarcación [...] entre lo posible y lo imposible".[16] Se puede ser sensible, como él, a la fascinación por lo oculto que cautiva a los autores del primer tercio del siglo XIX, así como a la posición asumida por ellos de despertar de las pesadillas, supremo refinamiento del escepticismo para algunos. Sin embargo, las modas son muy efímeras, pues, como sucedió antes con el género frenético, el cuento fan-

[16] M. Milner, *op. cit.*, t. I, pp. 402-403, 422-423, 464, 473 y 514-515.

tástico experimenta un notable desinterés del público a partir de 1833.[17] El bibliófilo Max Jacob, que produjo en 1829 *Las tertulias de Walter Scott en París,* representa el aspecto más erudito del fenómeno e inicia un movimiento de curiosidad de los literatos por los temas populares, los estudios de costumbres, los crímenes y la magia. Hacia 1835 se intensifica el gusto por las leyendas y el folklore, en el momento preciso en que se observa una neta declinación de lo fantástico. Le Roux de Lincy ofrece en 1836 una introducción al *Livre de légendes;* luego, a partir de 1842, presenta reseñas en la *Nouvelle Bibliothèque Bleue,* es decir, en los libros populares de divulgación vendidos desde el siglo XVII, que asignan un lugar muy importante a lo sobrenatural, a los prodigios y a las hadas. En 1840, Amédée de Beaufort edita las *Leyendas y tradiciones populares de Francia.*[18] A continuación, el movimiento no hace más que acentuarse en las revistas cultas, y muy pronto bajo la pluma lírica de Michelet, autor en 1862 de *La Sorcière* [La bruja].

La línea directriz para ordenar esta proliferación de lo demoniaco en la patria de Voltaire se encuentra en el resurgimiento constante de una duda, en el núcleo mismo de la mayor parte de los relatos, incluso en muchos textos frenéticos. La moda de Satanás corresponde en Francia a la del príncipe de la ambigüedad, al demonio del sueño: un motivo, un símbolo, pero, cada vez menos, un gran mito cristiano. Si bien Balzac le asigna un lugar importante como arquetipo en *La comedia humana,* lo hace sin referencia alguna a su rol religioso tradicional. *Melmoth reconciliado*, publicada en 1835, retoma el tema del pacto diabólico, pero sólo para mostrar su inutilidad, pues cada actor revende sus dotes con rebaja, si bien terminan por perder todo su valor en la sociedad mercantil así descrita, para luego anularse. En Inglaterra, la lección de Milton retomada bajo diversas formas, desde la novela negra hasta Byron, implica una creencia más angustiosa en la realidad del Maligno, trascendida por el arquetipo del rebelde por excelencia. Por su parte, los románticos franceses intentarán hacer el injerto, pero sin gran éxito.

El ángel rebelde de los satánicos

Al comienzo del reino de Luis Felipe, la proliferación de las formas satánicas contribuyó indudablemente a trivializar la imagen del diablo, al menos para los ciudadanos franceses cultos que consumían esas

[17] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, París, Corti, 1951.

[18] M. Milner, *op. cit.*, t. II, pp. 187 y 195-196.

producciones artísticas y literarias. Ya no se trataba de una obsesión, como en los tiempos de las hogueras de brujería, sino de modas pasajeras. En cierta manera, era una estética mundana del horror que contribuía a hacer menos angustioso, incluso risible o simplemente curioso, lo sobrenatural. El país de los filósofos y de la Revolución rencontraba a su manera el contacto con la religión restablecida, lejos de ser triunfante. El hormiguero infernal, tan dispar como desbordante, correspondía de hecho a fenómenos culturales opuestos, ya que se escalonaba interminablemente entre la reafirmación de los viejos dogmas y su rechazo más brutal. En el fondo, cada uno podía reconocer a su Maligno preferido en esta explosión de formas infernales, que quizá reflejaba la inestabilidad de una sociedad que procuraba definirse entre las revoluciones de 1830 y 1848.

Los así llamados pequeños románticos de los años 1832 a 1834 se proclaman sumamente satánicos. Adaptan en consecuencia su rostro y su apariencia y hablan o escriben a las damas en este estilo. Théophile Gautier se congratula de tener el rostro naturalmente pálido y la tez aceitunada: "Las damas me ven como un adorable ser satánico y desilusionado". Es de buen tono amar en el otro lo que tiene de maléfico: "Tiene los ojos de Satanás, yo adoro a Satanás", dice una mujer romántica, mientras que un admirador compara las pupilas de su amada con los "tragaluces del infierno". Un lugar común literario proclama la muerte de Dios, remplazado por el Espíritu de las Tinieblas. Poetas como Eugène Brun, O'Neddy o Bounin, se mofan o insultan al Creador y exaltan al demonio. Jules Favbre lo hace invocando a "Byron, cantor del infierno y de la nada". Sin embargo, Max Milner matiza esa sombra ideal afirmando que es sobre todo una moda, un juego de los autores jóvenes, sin un verdadero sentido del pecado ni del vértigo del Mal. Además, el modelo nunca se aplica a los héroes de las obras, con los cuales el lector tiene una tendencia a identificarse, salvo al personaje de Szaffie en *La salamandra* de Eugène Sue.[19] Durante una travesía azarosa en barco, aparece el misterioso *monsieur* de Szaffie, bello, joven y pálido. Sus ojos de expresión a veces dulce, a menudo son tristes y amargos. Recuerda al ángel caído descrito por Lewis o Byron.

La representación imaginaria diabólica también aparece en *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en 1831. Pero se trata de una reconstrucción deliberada del clima mental de la Edad Media, de una evocación novelesca que se distingue de la ambigüedad cultivada por lo fantástico, y más aún de las pretensiones de realidad contenidas en la novela

[19] *Ibid.*, t. I, pp. 518-519, 544-545, 553 y 562.

negra. Quasimodo representa a un monstruo demasiado humano para inspirar un sentimiento de angustia metafísica, a pesar del rumor que lo acusa de ser un demonio. En la misma veta, la de *Frankenstein,* la vieja gitana de *La Strega* de Ernest Fouinet clama venganza contra los hombres que la han rechazado a causa de su fealdad. Sin fingir ser un fraile, el diablo presente en todas las escenas aparece cada vez más a menudo como hombre o como mujer. Las brujas inquietantes pintadas por Goya al final de su vida (muere en 1828) ceden lugar a las jóvenes hechiceras, como en la obra del pintor belga Antoine Wiertz (1806-1865). Este último retoma la lección de William Blake para representar a Satanás bajo la forma de una "figura tenebrosa y bella singularmente enigmática", sobre la hoja derecha de un tríptico de 1839 consagrado a *Cristo en la tumba.*[20] Su mirada sombría, la crispación de una uña sobre su pecho voluptoso erigen las pasiones humanas en emblemas de rebelión juvenil contra la tiranía de los adultos, así como en símbolos de la severidad de Dios que condena sin apelación a una criatura tan soberbia. El demonio se hace melómano en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, compuesta en 1830, cuyo quinto movimiento describe el "Sueño de una noche de aquelarre". Siempre presente en todas las expresiones, el diablo inspira la imaginación de los artistas, lo cual contribuye a hacerlo más familiar sin desterrar totalmente el espanto heredado del pasado. *El diablo desenfrenado* de Gavarni, publicado en *Le Charivari* del 10 de enero de 1833, es un joven a la moda, con dos pequeños cuernos disimulados en parte por su cabellera. Dos jóvenes extasiadas dan el brazo a este "diablo comedido, oficial de un notario, artista y estudiante", que es "el más escandaloso, el más libertino, el más alegre y el más amado de todos los diablos", comenta una leyenda. Daumier presenta en el mismo periódico la serie de *L'Imagination,* cuyo grabado del 19 de febrero de 1833 representa el cólico: armados de una enorme sierra, dos diablillos se ensañan con el vientre del enfermo. Sucede lo mismo con la jaqueca, del 27 de abril de 1833, evocada por otros diablejos que agitan un badajo haciendo sonar una campana. Más discreta, más inquietante quizá, la presencia del Tentador se manifiesta en otros dibujos de la serie, donde el tema son los anhelos, como el de una dama que sueña con los vestidos ofrecidos por un personaje equívoco, reconocible por su cola. Siempre en *Le Charivari,* Ramelet ofrece dos grabados de escenas diabólicas el 8 y el 22 de marzo de 1833. Un demonio predica sobre la muerte ante sus semejantes; otro hace danzar a las muchachas, pero un asno presente lleva ya sobre su albarda un cargamento de con-

[20] Bruselas, museo Wiertz. Reproducido en la tapa del libro de R. Villeneuve, *La Beauté du diable, op. cit.,* y en la p. 27.

denados para conducirlos al infierno; otros más aparecen como *dandys,* nodrizas o equilibristas.[21] El recuerdo de El Bosco y de Brueghel se insinúa en algunas monstruosidades representadas, así como se puede advertir la influencia de los *Teufelsbücher* alemanes en las actividades variadas de estos diablos de la vida cotidiana, que llaman la atención sobre las múltiples ocasiones de pecar y de arrepentirse.

El camino real de Satanás comienza a saturarse a mediados de siglo, pero el interés que despierta no se atenúa bajo las formas múltiples que pulverizan su imagen al infinito. En *Onophrius,* Théophile Gautier había establecido en 1832 los rasgos de un joven demonio *dandy,* bien vestido, con el bigote rojo, los ojos verdes y la tez pálida, cuyo pliegue irónico de los labios anuncia su propensión a burlarse de su pobre víctima. Este tipo de Mefistófeles sardónico y refinado iba a invadir el arte, la ópera e incluso la publicidad, y en una época más reciente los dibujos animados y los cómics.[22] En un género muy diferente, el padre Alphonse-Louis Constant (1810-1875), convencido de que Lucifer había sido injustamente condenado por un Dios arbitrario, escribe varios libros en los años 1840, bajo el pseudónimo de Éliphas Lévi, donde lo describe como una fuerza espiritual positiva. Lo convierte entonces en el símbolo de la revolución y de la libertad, siguiendo el ejemplo de George Sand, que en *Consuelo* ve en él "al dios del pobre, del débil, del oprimido" y "al arcángel de la rebelión legítima". Más tarde, en su admiración por Napoleón III, Éliphas Lévi transforma al diablo en pilar hierático de la ley y el orden. A fines de siglo, este satanismo pomposo atraerá nuevamente a un pequeño grupo de adeptos y literatos activos.[23] En el medio erudito, surge en toda Europa un tercer tipo de interés apasionado por el tema: el estudio de los procesos de brujería. En Alemania, Wilhelm G. Soldan publica en 1843 la primera suma racionalista sobre este tema, inspirada en los documentos de los procesos. Los franceses no van a la zaga, con Collin de Plancy, o incluso con Arthur Dinaux en Valenciennes, que en 1844 se interesa en el caso del convento de las Brigidinas de Lille, poseídas por el demonio en 1613, y publica una revista local abierta a estas cuestiones, *Les Archives Historiques et Littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique.*[24] Por temor al escándalo

[21] M. Milner, *op. cit.,* t. I, pp. 563, 568, 620-621.

[22] J. B. Russel, *Mephistopheles, op. cit.,* pp. 201-202, a propósito de los diablos de Théophile Gautier y de Éliphas Lévi. Sobre el diablo en los cómics, véase el capítulo VII.

[23] M. Milner, *op. cit.,* t. II, pp. 246-256.

[24] W. G. Soldan, *Geschichte der Hexenprozesse aus den Quellen dargestellt,* Stuttgart, 1843 (completada por Heinrich Heppe en 1880, reeditada por Max Bauer en 1912 y considerada siempre como una referencia). Jacques-Albin Simon Collin de Plancy produjo numerosas obras, entre ellas *Histoire de vampires* en 1820; el *Dictionnaire infernal* en

presentido por los editores franceses, en 1862 se publica en Bélgica *La Sorcière* [La bruja] de Michelet. Esta obra refleja con lirismo la visión romántica —totalmente falsa— de una mujer rebelde que se entrega deliberadamente al diablo para salir de la condición inferior y dominada en que éste la mantiene.[25] Esta reinterpretación del tema de las relaciones entre Eva y la Serpiente en un sentido positivo, incluso tierno, es característica del romanticismo. Alfred de Vigny había proyectado escribir una pieza sobre Lilit, la compañera de Lucifer y amante de Adán en la literatura rabínica.

Rehabilitado por George Sand y Éliphas Lévi, el diablo también es evocado por Lamennais, Proudhon, Alfred de Vigny y Victor Hugo. *Eloa ou la sœur des anges*, un extenso poema de Vigny, celebra la gloria de "aquel que porta la luz", Lucifer. En cuanto a Victor Hugo, cuyo punto de vista sobre el tema es variable durante su larga existencia, le dedica una epopeya, comenzada en 1854 y publicada de manera póstuma en 1886: *La Fin de Satan*. Indudablemente pecador, este Satanás se hace simpático porque sufre a causa de su propia hostilidad, compartiendo esos rasgos con el hombre. En su lucha contra Dios, cae una pluma de su ala que adquiere la forma de un bello ángel femenino, llamado Libertad. Con la doble aprobación de Dios y del diablo, el ángel Libertad alentará a la humanidad a rebelarse contra el Mal y a destruir la prisión simbólica, la Bastilla, que impide a los mortales alcanzar la libertad. La obra de reconciliación puede comenzar. El demonio sufre entonces, pues todo el cosmos lo rechaza. Declara: "Dios me odia", pero el Creador le afirma que no: "Satanás ha muerto; ¡Renace, oh Lucifer celeste! / Ven, elévate fuera de las sombras con la aurora en la frente". De esta manera, el autor concluye con la negación del Mal, pues el universo es amor, ilimitado y paciente.[26]

El fin de Satanás es en realidad el fin del miedo desencadenado por el viejo mito cristiano que conducía a la sumisión de las almas y al temor al cambio. En 1876, Eugène Delacroix pinta *La rebelión de Lucifer y de los ángeles rebeldes* como un impulso de liberación.[27] Vigorosos cuerpos desnudos se lanzan hacia el cielo empuñando las armas. Sola-

1825-1826, reeditado a menudo; *Le Champion de la sorcière et Autres Légendes de l'histoire de France au Moyen Âge et dans le temps modernes*, París, Putois, 1852. Fundados en 1829 por Arthur Dinaux, *Les Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du midi de la Belgique* se publicaron en 18 volúmenes durante 30 años.

[25] J. Michelet, *La Sorcière* (1862), editada por Robert Mandrou, París, Julliard, 1964; R. Muchembled (coord.), *op. cit.*, en particular la bibliografía y la contribución de Marie-Sylvie Dupont-Bouchat.

[26] M. Milner, *op. cit.*, t. II, pp. 358-422, resumida por J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, pp. 197-200.

[27] Cuadro reproducido en R. Villeneuve, *op. cit.*, p. 53.

mente las alas oscuras de un Lucifer luminoso indican que él está presente, pero se encuentra transfigurado en un cantor positivo de una revolución que rechaza todos los yugos —ya no descrito como el señor de un infierno prometido a los insumisos—. El tema seduce en Europa a todos aquellos que apelan al espíritu de rebelión y de las revoluciones. En España, ese mismo año, Ricardo Bellver esculpe la estatua de un ángel rebelde, premiada en la Exposición Universal de París en 1879, mientras que en 1873, 1882 y 1883 aparecen reediciones de la traducción española de *Lost Paradise* [El Paraíso perdido] de Milton.[28] Sin embargo, la visión romántica no tendrá como tal una larga posteridad, aun cuando más tarde haya podido inspirar fantasmas de liberación total entre los miembros de las sectas satánicas. Hacia mediados del siglo XIX, la fragmentación del tema hizo perder casi toda coherencia al mito, al menos en los círculos más cultos, a pesar de la existencia de una literatura católica especializada y de las oleadas de reacción ortodoxa, activas en esa época. La novela por entregas, que causa furor entre 1845 y 1860, se abre un poco al tema. El editor Gustave Sandré funda en 1846 la *Bibliothèque Infernal,* donde se reimprimen exclusivamente las novelas negras, sin embargo el intento no pasa del primer volumen. El cuento fantástico, con una fuerte influencia de Edgar Allan Poe, deja poco espacio al diablo tradicional, pues los autores prefieren bogar sobre el océano del espiritismo y del magnetismo. En esos últimos buenos tiempos, entre 1845 y 1850, el drama fantástico tiene más necesidad de música, de magia y de farsa que del diablo convertido "para el gran público en un personaje cada vez menos serio". La novela, la poesía, el teatro y la ópera continúan explotando, sin mucha convicción, la imagen romántica del demonio. Max Milner piensa que esto se debe al hecho de que las fronteras entre lo real y lo fantástico, entre aquello que es reconocible y aquello que no lo es, han llegado a ser más inciertas.[29]

Es posible que la explicación tenga más que ver con una interiorización creciente de la noción del mal. Sólo algunas opiniones católicas aisladas intentan revivir el mito demoniaco tradicional, como lo hace Amédée Pommier con *L'Enfer* en 1853. Los partidarios de la ortodoxia saben bien que el fin de Satanás también puede ser el de Dios, es decir, el de un tipo de religión fundada en un temor al castigo eterno, constantemente estimulado por las horribles imágenes infernales. Pero la causa tiene una amplia adhesión, al menos en el campo intelectual. La

[28] G. Minois, *op. cit.*, p. 89.
[29] M. Milner, *op. cit.*, t. II, pp. 262, 310-311, 322, 332 y 357.

razón, la ciencia y la industria dejarán cada vez menos espacio al gran macho cabrío satánico que reina en los infiernos. Estos conceptos, considerados como supersticiones dignas de un populacho inculto, conservan a pesar de todo su influencia en los universos sociales mejor controlados por la Iglesia, al menos hasta el Concilio Vaticano II, como se verá más adelante. Los pensadores, los artistas y las personas instruidas se apartan masivamente de estas ideas refutadas por los progresos del pensamiento y de la técnica. Estas nociones se asimilan a la reacción contra todo tipo de rebelión o revolución, y son combatidas por el libre pensamiento en pleno desarrollo y por el cientificismo tan optimista como conquistador. Surge un nuevo tipo de sujeto occidental, liberado de las tiranías de la coacción religiosa y del temor al infierno. Poseedor de un yo hipertrofiado, el individuo se interroga más sobre las profundidades de su ser que sobre un diablo exterior limitado, burlado, incluso negado por la cultura dominante de su época. La moda creciente de la autobiografía es un testimonio de esta interiorización acentuada. El individuo indaga en sí mismo, descubriendo abismos inquietantes, frustraciones o deseos reprimidos que, además, debe saber controlar públicamente para mostrar una cortesía refinada, expresión de un *savoir-vivre* mundano.[30] Si bien todavía no sabe exactamente qué es el inconsciente, antes de los descubrimientos de Freud, comienza a percibir su rareza potencial, su lado oscuro. La moda de las sesiones de espiritismo en 1853, o incluso el interés apasionado suscitado desde 1857 por el caso de las poseídas de Morzine, adquieren sentido en este cuadro. De esta manera, la mitad del siglo aparece como un periodo de transición, de vacilación entre la época del diablo y la de su doble monstruoso que está latente en todos los hombres, una fase interminable de involución del cristianismo angustioso, desarrollado después del enfrentamiento confesional del siglo XVI.

Entonces, el universo intelectual europeo opera como un prisma productor de una infinidad de matices entre la tradición pontifical, reafirmada después del impacto de las revoluciones, y el libre pensamiento militante que identifica a Lucifer con un libertador de los pueblos: "Dios es el Mal, Satanás es el progreso, es la ciencia", proclama Calvinhac en 1877. El caldero hirviente del pensamiento también acoge ideas más confusas, más ambiguas. Algunos no dudan en oponerse deliberadamente a esto para destruir el fundamento mismo del cristianismo, entre ellos el pintor y grabador belga Félicien Rops (1833-1898) con sus cinco grabados de los *Satánicos*. El erotismo y lo diabólico están muy pre-

[30] R. Muchembled, *La Société policée*, *op. cit.*

sentes en uno de ellos, *El Calvario*. Sobre un fondo rojo, iluminado por largos cirios que evocan una misa negra, un Cristo crucificado con un rictus demoniaco, identificado por "Belcebú" sobre su cabeza, sujeta con sus garras posteriores los cabellos de una Magdalena en éxtasis, desnuda, con la cabeza apoyada sobre el escroto inflado del Tentador que ostenta un inmenso falo erecto. Huysmans escribe que esta representación "acosa y angustia".[31] Se observa cierta fascinación por lo diabólico y sus misterios en los eruditos más serios, que estudian las tradiciones o las supersticiones populares, aun cuando se las ingenian para denunciarlas. Además, se produce una poderosa ola irracional a partir de 1860, año de la aparición de dos obras de Éliphas Lévi, *Histoire de la magie* y *La Clef des grands mystères*. Si bien los defensores de las sociedades esotéricas establecidas despreciaron públicamente al autor por su oscurantismo y por sus tendencias a la anécdota, esos escritos marcaron al público "profano" y apasionaron a aquellos que se interesaban en la magia sin saber mucho acerca de ella. Durante el último tercio del siglo, el ocultismo volvió a estar de moda, con las numerosas producciones de Lévi y otros escritores, como Stanislas de Gaïta *(Essais de sciences maudites),* Édouard Schuré *(Le Grands Initiés)* o el martinista Papus. París en pleno se apasionó por estos temas: Huysmans, Mallarmé, Mendès y Barrès, lo mismo que el compositor Satie, los pintores Rouault, Puvis de Chavannes y muchas celebridades discutían apasionadamente sobre la reencarnación, el demonismo, la mística hindú, la iluminación. Los teósofos, los martinistas y los adeptos de la sociedad Rosacruz vuelven a estar activos. Se crean logias secretas. El movimiento atrae a la vez a escritores curiosos y a grupos sociales específicos.[32] Evidentemente, el parisiense común, y más aún el campesino francés, están lejos de compartir este gusto renovado por lo oculto. Esto no impide que semejante maduración desordenada coincida con la insatisfacción de aquellos que están a la vanguardia de la moda, del arte y de la literatura frente a las respuestas de la religión y de la ciencia. Si bien la influencia religiosa se debilita, a menudo es remplazada por una presión social y cultural intensa. Esta presión produce las enfermedades del siglo que no afectan solamente a los intelectuales. El arte, la literatura, el psicoanálisis freudiano por nacer en Viena, la novela célebre de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* publicada en 1886, afirman la aparición de un síndrome de desdoblamiento de la personalidad. En la Salpêtrière,

[31] Cuadro reproducido en R. Villeneuve, *op. cit.*, p. 209, con la cita de Huysmans, p. 208.

[32] J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 129-133.

Charcot estudia la histeria femenina, síntoma de trastornos reales, pero a menudo también de un exceso de tensión psicológica ocasionada en algunas pacientes por una represión excesiva, después de un control demasiado sofocante por parte de las instituciones familiares o sociales. Estas "tiranías de la intimidad"[33] definen el nacimiento lento de un nuevo modelo de comportamiento, más narcisista, que reduce el poder del Príncipe de las Tinieblas en provecho del "demonio" oculto en el interior del hombre: una presencia indudablemente inquietante, pero, ¿acaso no es este el aspecto sombrío, reprimido, del sujeto? El cuerpo femenino, particularmente, es objeto de una curiosidad tan inquieta como profunda, desplegada sobre todos los planos de la conciencia o del saber, como cuando Michelet, con una curiosidad apasionada, hace notar el cuerpo de su mujer a Félicien Rops, quien disimula su temor mórbido con ironías.

La obra de Charles Baudelaire (1821-1867) revela toda la ambigüedad de este periodo de transición. El diablo es a la vez muy íntimo y completamente diferente. Escéptico frente a la explicación de la ciencia, Baudelaire rechaza el ateísmo y es católico sin ser ortodoxo, pero considera la alienación y el Mal como la más profunda realidad de la existencia humana. En cada individuo, escribe en sus *Journaux intimes,* existen al mismo tiempo dos tendencias, una que lo impulsa hacia Dios, la otra hacia Lucifer. El Mal es a la vez atractivo y destructor. El demonio es tanto el adalid de la libertad como la encarnación de la hipocresía. Representa una fuerza exterior real: "La mayor astucia del diablo es persuadirnos de que no existe", explica Baudelaire a los escépticos o a aquellos que pretenden alabar los progresos de la Ilustración. También actúa en el espíritu del hombre mediante imágenes y deseos destructores. Algunos han podido acusar al poeta de satanismo, pues en una ocasión afirmó: "El tipo más perfecto de Belleza viril es Satanás", y en *Les Litanies de Satan* proclama: "Oh, mi querido Belcebú, yo te adoro". La imagen que da Baudelaire es en realidad muy compleja, aun cuando evolucionó a lo largo de su vida. Por un lado, este pensador imbuido de una visión pesimista del hombre recuerda la importancia de la religión aterradora que reinó sobre Occidente desde el comienzo de la modernidad. Por otro, descubre en sí mismo abismos, contradicciones, flores maléficas, de las cuales no identifica exactamente las raíces. Verlaine, su discípulo, afronta el problema del Mal con menos profundidad, e inventa el nombre de *poetas malditos* para aquellos que imitan a Baudelaire. Rimbaud dedica al diablo *Une saison en enfer,* donde se

[33] R. Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, París, Seuil, 1979.

describe a sí mismo como el campo de batalla de dos fuerzas divinas y demoniacas, del Bien y del Mal. Isidore Ducasse, que publica *Les Chants de Maldoror* (1868-1869) con el nombre de Lautréamont, explora los meandros más sombríos de su alma afirmando que se debe afrontar el Mal bajo sus formas más terribles, y que la crueldad es una marca del genio tanto como de la honestidad.[34]

Los hijos del diablo

Desde mediados del siglo XIX, la declinación del tema demoniaco era evidente en los sectores refinados del pensamiento y del arte, tanto en Europa como en América del Norte. En lo sucesivo, la atención se concentró mucho más en el aspecto sombrío de la personalidad humana que en la figura del Maligno. Sin embargo, esta "gran tradición" cultural no era la única en influir sobre la sociedad. La escritura elemental, enseñada en la escuela, también tenía su importancia, como la transmisión oral o incluso la enseñanza religiosa. Estas ecuaciones complejas variaban de acuerdo con los países. De este modo, durante la Tercera República, Francia experimentó con la enseñanza obligatoria una difusión de los ideales de la Ilustración y del laicismo, junto con la resistencia de las creencias populares y tradicionales, pero también de las concepciones cristianas, reafirmadas principalmente por el catecismo y la práctica de la confesión. Esto dio como resultado muchas variantes regionales. La situación nunca era simple, pues varios mundos diferentes coexistían y hasta se enfrentaban. Los conflictos violentos son un testimonio de la lucha incesante por el predominio de las creencias, entre los sabios racionalistas, los partidarios de una Iglesia opuesta a la desacralización por la ciencia, y los ciudadanos comunes situados entre esos dos fuegos y tratados de incrédulos por algunos y de crédulos supersticiosos por otros. La cuestión del hipnotismo también estuvo en el centro de una polémica desde fines del siglo XIX. *El diablo y el hipnotismo,* publicado en 1899 por Charles Hélot, afirma sin ambages que sólo el demonio puede estar en la base del fenómeno. Ésta no es la opinión de Ernest-Florent Parmentier, autor en 1908 de *La brujería en los tiempos modernos*. Antes se creía, dice Parmentier, que "los esbirros del diablo hablaban por la boca de las brujas". Hoy "se piensa seriamente que los 'espíritus' se expresan por la boca de los médiums", algo que le parece explicable mediante "la actividad de ciertas fuerzas psíquicas"

[34] M. Milner, *op. cit.*, t. II, pp. 424-482; J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, pp. 205-209.

y las "oscilaciones de ciertas energías subconscientes". La disputa no habría sido más que una de las numerosas escaramuzas entre creyentes y racionalistas, si no hubiera desconcertado a los tribunales que tenían que resolver los casos de "brujería". Como el hipnotismo sustituía las prácticas "diabólicas", ellos no podían intervenir en virtud de la ley de 1892 —cuando el proceso era de su incumbencia—, si se consideraba como una forma de terapia, en la frontera entre la charlatanería y la medicina.[35]

La infancia y la adolescencia sólo podían ser un formidable botín en estos enfrentamientos simbólicos, como sucedió en los siglos XVI y XVII, cuando hubo luchas entre católicos y protestantes, o entre los defensores de la ortodoxia y los partidarios de las tradiciones populares mágicas.[36] Escarmentados por las críticas de los filósofos del siglo XVIII, los autores de los catecismos franceses habían reaccionado con prudencia ante el terreno satánico, al menos hasta la década de 1890.[37] Un catecismo del Antiguo Régimen, reeditado a lo largo del siglo XIX, reducía significativamente el rol del demonio, sin negar su acción, calificando de necias y embusteras a las brujas y de extravagantes y grotescas las supersticiones. Las nuevas ediciones del periodo 1820-1840 se inspiraban en el mismo modelo. El manual de monseñor Dupanloup, que enseñó religión en París de 1837 a 1845, antes de convertirse en obispo de Orleans, no hablaba del demonio, ni siquiera de los adivinos o de la invocación de espíritus. Pero las cosas cambiaron significativamente hacia el fin de siglo. El retorno de Satanás fue preparado por las obras serias, en las cuales los autores intentaban distinguir las intervenciones maléficas de los fenómenos naturales. Lo testimonia, en 1891, *La explicación del catecismo* del padre Brulon, aun cuando el redactor se negaba a ver al diablo detrás del fenómeno de las sesiones de espiritismo y admitía la hipótesis del inconsciente. Parecía haber llegado el momento de una acumulación de todas las amenazas contra el catolicismo: la influencia de los protestantes y de las falsas religiones, el progreso de los errores modernos condenados por Pío IX, es decir, el ateísmo, el materialismo, el racionalismo, el escepticismo y, sobre todo, la masonería. Brulon se refería a las supuestas declaraciones de Léo Taxil, según las cuales las logias servían de pantalla al culto de Satanás para preparar su advenimiento. La novatada había conmovido profundamente a los católicos

[35] J.-B. Martin y M. Introvigne (comps.), *Le Défi magique*, t. II, *Satanisme, Sorcellerie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 162.

[36] R. Muchembled, *Le Roi et la Sorcière. L'Europe des bûchers, XV^e-XVIII^e siècles*, París, Desclée, 1993.

[37] R. Ladous, "Les catéchismes français du XIX^e siècle", en J.-B. Martin y M. Introvigne (comps.), *op. cit.*, t. II, pp. 205-219.

de la década de 1890. Más seriamente, los espiritistas y los masones militaban para separar a la Iglesia de la educación y sostenían los esfuerzos de Émile Combes, tanto para expulsar a las congregaciones como para separar a la Iglesia del Estado, lo cual se logrará en 1905. El Príncipe de las Tinieblas recuperaba su fuerza bajo la pluma de Brulon, en un clima que se tensionaba. Si bien no todos los católicos creían en las logias satánicas, percibían que el enfrentamiento se agudizaba con quienes deseaban destruir la religión. La demonización del espiritismo parece explicar esta obsesión diabólica en los catecismos franceses hasta comienzos del siglo XX, al igual que en los grabados de un *Catéchisme en tableaux* [Catecismo en imágenes] publicado en París por la Bonne Presse a fines del siglo XIX.[38] Se trataba de inspirar miedo en los niños para apartarlos de los siete pecados, representados como fosas a punto de abrirse para precipitar a los culpables en un infierno humeante donde reinaba un gran Satanás negro de alas desplegadas y un tridente en la mano.

Pero este resurgimiento del tema tuvo eco en un universo extranjero también sometido a las presiones del medio: en este caso, un catolicismo minoritario en el seno de una sociedad protestante. El catecismo en imágenes, publicado en París, se copió y difundió en los Países Bajos en 1910, con el sello oficial de cinco obispos. Hasta su desaparición, en 1964, el género contribuyó a modelar la representación imaginaria de generaciones interesadas en oponer, término a término, la buena educación cristiana, productora de un pequeño ángel humano, a la del "hijo del diablo". Representado como un bribón agresivo seguido de una sombra de su altura y dotado de pequeños cuernos, alas de murciélago y cola, este último es un pequeño demonio que cede a todas las tentaciones y se dirige inexorablemente hacia el infierno. La propensión al Mal es en efecto terrible. Comienza por cosas pequeñas: quien roba un huevo algún día robará un buey. O más exactamente, el chico que roba un bizcocho y acusa a su pequeña hermana llegará a ser inevitablemente un malhechor, bajo la mirada desconsolada de su impotente ángel de la guarda y para la gloria de su demonio personal cuya estatura crece al mismo tiempo que la de su víctima. Sin ser terribles, las imágenes son al menos inquietantes, con un demonio negro omnipresente y las llamas del infierno como castigo. Estas imágenes repetitivas definen una religión de temor al diablo y a sí mismo. Representaciones semejantes ilustran un libro religioso infantil de origen holandés que conoció seis ediciones entre 1927 y 1953, además de una traducción indonesia. En

[38] Reproducidos en R. Villeneuve, *op. cit.*, p. 77.

1951 apareció uno de los últimos catecismos en imágenes llamado "de Tilburg". Nada permite estimar el impacto real sobre los niños de este tipo de historieta saturada de referencias infernales. En todo caso, se puede percibir cierta concordancia entre la desaparición de estos catecismos ilustrados y la declinación de la creencia en el diablo entre los católicos holandeses: según una encuesta, dicha creencia disminuyó de 60 a 50% entre 1966 y 1979, así como la que concierne al infierno pasó entonces de 50 a 40 por ciento.[39]

El impacto de una enseñanza, como la de una imagen repetitiva, no se puede sobrestimar hasta el punto de imputarle enteramente las evoluciones constatadas. El oyente o el lector siempre filtran más o menos los mensajes, en función de su personalidad y del impacto cultural de los fenómenos en cuestión. Los cuadros misioneros, donde figuraban el infierno y el paraíso, evidentemente no bastaron para transformar en cristianos perfectos a los indios de América que los observaban. Ni habían permitido erradicar muchas supersticiones de los bretones del siglo XVII. Pero al menos contribuyeron a modificar el sentimiento religioso, y quizá a veces a inducir nuevos comportamientos. El temor a los infiernos, tanto a los representados en las imágenes como al que se siente en lo más profundo del ser, seguramente tuvo sus efectos, difíciles de estimar con precisión, a menos que uno se deje guiar por las confesiones de alguien que ha estado sometido a una pedagogía centrada en estos temas. Así, Hugo Claus relata en *Le Chagrin des Belges* la historia de una adolescente inquieta a causa de los terrores inculcados por los educadores que hablaban mucho del pecado y del demonio.[40] El principio de la represión de los deseos no es sólo una especialidad freudiana. La risa sardónica de Satanás, evocada delante de los niños, también ha servido para distinguir claramente el Bien del Mal, inculcándoles un sentido del autocontrol destinado a permitirles vencer los asaltos demoniacos y contener los impulsos que surgen de lo más profundo de su ser. En 1965, un psiquiatra refirió una anécdota esclarecedora. Cada año, durante la cuaresma, le llevaban muchachas de los pueblos vecinos a Saint-Jean-Pied-de-Port, en el País Vasco, que sufrían de crisis psicóticas. "Terminé —dice el médico— por descubrir a un joven misionero, dotado de una gran elocuencia que, cada año, durante ese periodo, describía con lujo de detalles y un sadismo no disimulado los peores suplicios del infierno." El psiquiatra concluyó con razón que estos hechos sólo adquirían tanta importancia debido a la

[39] P. Dirksee, "Een kind van de duivel? [¿Un hijo del diablo?] Het beeld van de duivel binnen het katholiek geloofsonderricht", en *Duivels en demonen*, *op. cit.*, pp. 87-102.

[40] H. Claus, *Le Chagrin des Belges*, traducción francesa, París, Julliard, 1985.

existencia de "antiguas supersticiones", que daban un carácter peculiar al catolicismo del lugar.[41] La intensificación del miedo en el sujeto depende de su correspondencia con un sustrato cultural más amplio. Los hijos del diablo necesitan comprender el peligro que pesa sobre ellos, y el que ellos representan para los otros, al tomar con seriedad un catecismo aterrador. Y para eso hace falta vivir en un medio más marcado por una visión trágica de la existencia que por el optimismo de la Ilustración o de la fe en la ciencia.

El inconsciente diabólico

La invención de Occidente, las ciencias humanas, sólo ocupa un gran lugar en el pensamiento cuando el sujeto repudia definitivamente la demonología, o el conocimiento del diablo, para proponerse deliberadamente como objeto central de su propia curiosidad. Este narcisismo intelectual era en sí mismo un alejamiento de Dios, un humanismo que volvía a enfrentar los desafíos de los pensadores del Renacimiento cruzando los caminos de los filósofos del siglo XVIII. La cohorte de sedientos del saber se lanza en la búsqueda del sabio loco, a la manera de un Frankenstein iluminado por el Lucifer rebelde y luminoso de los románticos. Al menos el mito se ha instalado en el núcleo de nuestra cultura, para lanzar cada vez más lejos al Príncipe de las Tinieblas. La ambivalencia original ya no parece estar en el cosmos, sino en el hombre mismo, compuesto inestable de grandezas y debilidades, divino e infernal, grande y miserable a la vez.

Uno de los primeros exploradores de este inmenso misterio interior fue el doctor Sigmund Freud (1856-1939). Llegó en el momento oportuno, en una Viena finisecular llena de vida, rebosante de artistas, crisol de civilización, nexo de unión entre Europa occidental y el resto del continente. Su influencia no habría sido tan considerable hasta nuestros días, en particular en el universo americano de los tratamientos psicoanalíticos considerados como ritual ineludible de la introspección, si no hubiera jugado el rol de pasador de un universo mental a otro. Caja de resonancia de las mutaciones culturales profundas que afectaban a Occidente, Freud se sitúa precisamente en el eje de una modernidad acelerada. El acicate oculto de esta evolución fue la promoción del individuo frente a lo colectivo, lo cual introdujo una tensión dinámica sobre un continente hasta ese momento muy tributario de las

[41] Gaston Ferdière, "Le diable et le psychiatre", en *Entretiens sur l'homme et le diable*, M. Milner (coord.), *op. cit.*, p. 321.

presiones y las normas impuestas por la Iglesia, el Estado y los otros sistemas de producción del vínculo social. Sin desaparecer, desde luego, a veces incluso adaptándose eficazmente a las mutaciones, esas condiciones fueron cada vez más refutadas por un verdadero culto al yo. En el plano intelectual y cultural, el fin del siglo XIX estuvo particularmente marcado en Occidente por esta oposición creciente entre los intereses del grupo y los del individuo, deseoso de considerarse único para organizar mejor su destino. En el centro de este campo de fuerzas cambiantes se produjeron sistemas explicativos, unos para estrechar las redes sociales dispersas, otros para afirmar los derechos de la persona. Los nacionalismos combativos, así como el marxismo, a pesar de sus pretensiones de crear un hombre liberado de sus cadenas, pertenecen al primer conjunto. En cuanto a las ciencias humanas, cuya promoción data precisamente de esta época, también se les puede considerar como viveros de ideas para reforzar el sentimiento de pertenencia colectiva y como técnicas que ponen en evidencia las inmensas potencialidades del individuo, utilizadas por los investigadores que cultivan el gusto de la originalidad. Si bien es posible discutirlo desde un punto de vista histórico o sociológico, el tema es más fácilmente visible para el psicoanálisis o la psicología, e incluso, a menudo, para la etnología o la antropología, cuando éstas privilegian la minuciosidad de la investigación sobre el terreno. Las ciencias humanas son en cierta manera hijas del diablo, si se comparan con la experiencia científica de Claude Bernard y se exceptúan las teorías que dan un sentido a la historia o una trayectoria precisa a una civilización. Pero no en el sentido que podrían entender sus adversarios que temen la desaparición de una visión teológica tradicional de la existencia humana, sino porque aparecen sobre los escombros del mito satánico tradicional, para remplazarlo por un descenso a los abismos de lo que Freud llamará el inconsciente, o más simplemente por los deseos, las necesidades y los derechos del ser único que se mira en su propio espejo.

Las ideas personales de Freud sobre Satanás sólo tienen una importancia limitada. Sobre todo, permiten comprender el movimiento de "desencantamiento del mundo" que va a afectar poderosamente a sus contemporáneos, después de haber sido preparado durante el último tercio del siglo XIX por numerosos autores que se aproximaban al inconsciente como *monsieur* Jourdain a la prosa: sin conocerlo. Sin embargo, Freud se planteó la cuestión del diablo durante su autoanálisis, afirma Luisa de Urtubey. Según ella, tres nociones diferentes componen a sus ojos el concepto. El demonio representa, en primer lugar, las fuerzas oscuras, inconscientes y reprimidas. En torno a él, o a la bruja,

se organiza una sexualidad infantil perversa. Pero también es el *Vaterersatz,* el sustituto del padre seductor, tema utilizado sobre todo en la primera parte de la carrera del fundador del psicoanálisis. En tercer lugar, difícilmente aflora una idea muy reprimida en él, según la cual el padre-diablo y la madre-bruja están íntimamente unidos entre sí, formando un "progenitor combinado".[42] Muy interesado en el tema, Freud escribió *Eine Teufelsneurose [Una neurosis demoniaca en el siglo XVII]* a propósito de un caso de pacto satánico ocurrido en el siglo XVII en Austria. En una carta donde decía haber encargado el *Malleus Maleficarum,* el célebre tratado de demonología de fines del siglo XV, para "estudiarlo con esmero", explicaba el vuelo de las brujas sugiriendo que "su gran escoba es probablemente su gran pene", y agregaba que estaba casi por creer que sus perversiones eran los vestigios de un "culto sexual primitivo": "También pienso en una religión del diablo extremadamente primitiva cuyos ritos se ejercen en secreto".[43] Estas declaraciones no parecen coincidir con la visión habitual de un Freud, para quien Dios y Lucifer no son más que mitos. ¿Acaso no escribió que el diablo sólo era una ilusión colectiva, construida sobre el modelo de un delirio paranoico que contiene un fantasma como justificación? "Para nosotros, los demonios son malos deseos, reprobados, que derivan en impulsos inhibidos, reprimidos. Descartamos simplemente la proyección que había hecho la Edad Media de esas creaciones psíquicas en el mundo exterior; las dejamos nacer en la vida interior de los enfermos, en la que residen" (*Una neurosis demoniaca en el siglo XVII).* Desde este punto de vista, se ha ejercido una "demonización" de las pulsiones, ya que éstas no son en sí mismas ni buenas ni malas, sin la conciencia moral que hace considerarlas como de origen maléfico. Un analista concluye que, para Freud, los poderes demoniacos no son malignos, a diferencia del "principio superior, el superyó, el padre-dios responsable de la ley moral, que se empeña en reprimir una parte importante de la vida psíquica".[44]

Sin disentir con un gran autor cuyo pensamiento evolucionó notablemente durante la segunda parte de su existencia, cuando se interesó cada vez más en los fenómenos de la civilización, se puede observar una contradicción interna importante a propósito de la imagen de Satanás. ¿Esta imagen no evoca para él la idea de la muerte, como ocurre

[42] L. de Urtubey, *Freud et le diable*, París, PUF, 1983, sobre todo la p. 54. Véase también J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, pp. 228-229.

[43] Citado por Ermanno Pavesi, "Le concept du démoniaque chez Sigmund Freud et Carl Gustav Jung", en J. B. Martin y M. Introvigne (comps.), *op. cit.*, t. II, p. 334.

[44] *Ibid.*, p. 335; y L. de Urtubey, *op. cit.*, p. 62.

con Rank en 1914? Una especialista en sus obras ha señalado ciertas incoherencias en su enfoque, pues "la angustia asociada con la imagen del diablo hace funcionar mecanismos de defensa variados y más bien inapropiados, que no pueden evitar la aparición de contenidos extraños, ilógicos o falsos".[45] Más vale concluir este tema tratando con justicia a Freud, quien estaba atravesando un momento angustioso de transición. Sin duda, la creencia en el diablo exterior todavía era dominante en los estratos populares. En los niños, esa creencia se estimulaba generalmente por medio de los catecismos, por lo menos en Francia y en los Países Bajos. Sería interesante saber lo que ésta significó para el joven Freud y su generación. Su descubrimiento del inconsciente hace suponer que él podía dominar las angustias evidentes en la evocación del tema maléfico, con el riesgo de protegerse de ellas mediante incoherencias no menos evidentes. Entonces, el demonio interior no era un juego literario sin peligro para los intelectuales sometidos, lo desearan o no, al influjo de una poderosa cultura cristiana. El pesimismo bien conocido de Freud, como el de numerosos pensadores o artistas "finiseculares", se comprende mejor en este contexto. No sólo reprime los temores concernientes al diablo, sino que en el fondo de su ser también surge, a veces, una creencia ilógica en el culto a Satanás y, por lo tanto, en la realidad exterior de esta figura que, por otra parte, llama mítica. En 1921, la egiptóloga inglesa Margaret Murray no procede de manera diferente cuando pretende demostrar "científicamente" la realidad del aquelarre de las brujas, viendo en él la supervivencia secreta del culto a un dios europeo cornudo.[46] Además, como un hombre de su tiempo, Freud también se refiere a la concepción romántica del Ángel Rebelde que exaltan Victor Hugo o Delacroix. Sin embargo, lo proyecta más que ellos en los meandros del inconsciente humano, como modelo de un hijo que rechaza las órdenes de un dios-padre tiránico que lo ha obligado a reprimir sus pulsiones demonizándolas. Su rehabilitación implícita no conduce de ningún modo al satanismo. Se relaciona con el movimiento de liberación de la culpa del sujeto ampliamente vigente en la Europa de la época. "Echad al diablo, él volverá al galope", pero sin sus oropeles cristianos, con un poco de la belleza de Lucifer aportada por los románticos, y mucho del narcisismo asociado con los progresos de la cultura y del individuo.

Todavía queda por recorrer un largo camino que hará del Maligno simplemente una metáfora de la vida, del sexo y de la muerte, y que permitirá afirmar, como un supremo egocentrismo, que "el diablo soy

[45] L. de Urtubey, *op. cit.*, pp. 55, 62, 101.
[46] M. Murray, *op. cit.* Véase también la nota 7 sobre este tópico.

yo".[47] Sin embargo, son muchos los que toman ese camino, antes o con Freud, sin compartir necesariamente los conceptos del célebre vienés, pues la interiorización del demonio presenta la particularidad de trascender ampliamente las opiniones, tanto políticas como religiosas, de ir más allá del arte hacia la vida, incluso a veces de coexistir con una creencia más o menos desarrollada en el viejo Satanás infernal. Entre los novelistas populares, Paul Féval produjo en 1874 *La Ville-vampire,* una parodia de la novela negra, donde Ann Radcliffe en persona encarna a la protagonista. Sin embargo, Selene, la ciudad espectral con miles de tumbas, todavía deja al diablo existir fuera del espíritu que lo piensa. El mensaje parece idéntico en el célebre *Drácula* de Bram Stoker en 1897, en el cual se inspira Friedrich Wilhelm Murnau para realizar su magnífica película de 1922, *Nosferatu, el vampiro.* Todo el mundo sabe que una mordedura del vampiro hace reunir inevitablemente a la cohorte de muertos vivientes. La liberación únicamente puede provenir de una destrucción total, causada por un ser misericordioso que clava una estaca en el corazón de ése que ya no es un semejante. Los dos reinos, el diabólico y el humano, están perfectamente separados y, si se pasa del primero al segundo por el terrible mordisco, volver atrás es imposible. Las fronteras llegan a ser más borrosas en la veintena de cuentos fantásticos escritos por Émile Erckmann y Gratien-Alexandre Chatrian durante las décadas de 1850 y 1860. Ellos se fascinan con lo que tiene el ser de más bestial. Sus héroes se transforman en animales tradicionalmente asociados con el mundo de Satanás: la lechuza, el hurón, el gato, el cuervo, el murciélago o incluso el temible carnívoro en *Hughes-le-loup*. La literatura incursiona así en los miedos ancestrales, hace temer lo que el hombre oculta en su fuero interno. Lo mismo se puede decir del mundo crepuscular y cruel de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, gran conocedor de Edgar Allan Poe y de la literatura estadunidense, capaz de crear terror o inquietud por medios muy simples, rastrillando las almas corrompidas, lo cual le hizo decir que "no se ve al diablo, sino su obra" en sus escritos: *Contes cruels* (1883), *Tribulat Bonhomet* (1887) y *Nouveaux Contes cruels* (1888). El espiritismo y el esoterismo tuvieron una gran influencia en él, por ejemplo en *L'Intersigne,* relato de una comunicación más allá de la muerte de un joven con un sacerdote, a través de una capa que había estado junto a la tumba. Sin ninguna escena de diablos, mientras describe la vida cotidiana de la segunda mitad del siglo XIX, Guy de Maupassant (1850-1893) evoca la caída brutal del otro lado *(Sur l'eau,* 1881), la ruptura del orden aparente *(Apparition,*

[47] J.-D. Vincent, *La Chair et le Diable*, París, Odile Jacob, 1996, pp. 272 y 275.

1883) y lo extraño *(Magnétisme,* 1882). Pesimista lúcido, además de psicólogo despiadado, sondea en su propio ser hasta la locura, pues los estremecimientos que produce en el lector provienen seguramente de sus terrores personales.[48] Contemporáneo de Freud, Maupassant es de aquellos que sienten crecer un malestar en la civilización, porque el descubrimiento del sujeto, menos sostenido que antes por el pilar de la fe, les resulta difícil de aceptar.

Acostumbrarse a las tinieblas

Más allá, sobre el camino de la duda frente al positivismo o al cientificismo, otros mantienen un discurso sacrílego contra todas las camarillas establecidas. En Francia se les considera *decadentes*. Admiradores de la confusión y de lo mórbido, agregan a la impaciencia habitual de la juventud, frente a aquellos que manejan los resortes del poder, interrogantes más profundos sobre lo desconocido o las tinieblas.[49] En esa época hay un auge de lo irracional en los enfrentamientos incesantes entre una Iglesia que se siente amenazada y sus múltiples adversarios. El diablo ha recobrado fuerza en los discursos o en los catecismos infantiles, como ya se ha visto. Reaparece así, en el núcleo de un universo mucho más complejo, más cambiante, el concepto de lo sobrenatural, alentado por un renacimiento del ocultismo y del satanismo a partir de la última década del siglo XIX. Algunas obras póstumas de Éliphas Lévi acentúan la fama del tema: *El libro de los esplendores* (1894), *El gran arcano, o el ocultismo revelado* (1898). Barbey d'Aurevilly alaba con entusiasmo desbordante a Joséphin Péladan por su novela *El vicio supremo,* primer título de una serie de 21 libros (de 1884 a 1908) consagrados a *La decadencia latina,* donde se demuestra que las fuerzas superiores dirigen el destino humano.

Sin embargo, el retorno del demonio había sido preparado desde 1874 por la publicación de 2 200 ejemplares de una obra de Jules Barbey d'Aurevilly, comenzada en 1858: *Las diabólicas*. Creyente integrista, el autor explora el tema del vicio y de la corrupción en los seis relatos del libro, donde cada uno pone en escena a una mujer, criatura maléfica por excelencia. En "Les Dessous de cartes d'une partie de whist", *madame* De Strasseville mata a su hija mayor, así como al bebé que ha concebido en sus amores réprobos, antes de envenenarse casi con placer. Barbey retoma, casi sin saberlo, la vena moralista de las *Historias trágicas,* en

[48] J.-B. Baronian, *op. cit.,* pp. 89, 102-105 y 118-126.
[49] *Ibid.,* pp. 127-163, sobre los decadentes en Francia.

particular las escritas por el obispo Camus a comienzos del siglo XVII.[50] El destino humano funesto, tal como lo veían los contemporáneos de la gran caza de brujas, recupera su siniestro esplendor en una época de triunfo del positivismo. No obstante, motivados por el lujo, el orgullo, la histeria o el disimulo, los personajes se definen como seres de carne y hueso, lo cual suscita el escándalo de las personas bienpensantes, pero suministra los ingredientes a la literatura de todos los orígenes. En suma, el demonio es rescatado de su exilio para medrar en el interior del corazón humano: una suerte de síntesis entre las tradiciones de la Iglesia y la influencia del individuo en la cultura de la época. Barbey es perseguido bajo la acusación de atentar contra la moral pública, lo cual no hace más que asegurar el éxito de su libro. Su influencia llega a ser considerable, tanto en los escritores cristianos, Huysmans antes y después de su conversión, Léon Bloy o Léon Daudet, como en los "decadentes", Jean Lorrain, Octave Mirbeau, Pierre Louÿs o Jules Bois.

Amigo íntimo de Barbey, Léon Bloy refleja como aquél la desesperación del ser desposeído de Dios. Sus novelas *Sueurs de sang* (1893) e *Histoires désobligeantes* (1894) describen la "putrefacción del alma" para mostrar la acción del Maligno contra el plan divino de organización del universo —a fin de inspirar en los humanos "un temor sagrado a su posible condenación eterna"—. Jules Bois es un "mago", como Péladan, apasionado del erotismo y del simbolismo, autor de diversas obras literarias y de un estudio histórico, *El satanismo y la magia* (1895), y un ensayo de "metapsíquica" titulado *El milagro moderno* (1907). Joris-Karl Huysmans (1848-1907) juega a su vez un importante rol de pasador cultural. En *A rebours* [Al revés], de 1884, rechaza todo lo que está de moda en provecho de los creadores abandonados o mal apreciados, como Seurat, Félicien Rops, Verlaine o Villiers de L'Isle-Adam. En *Là-bas* [Allá lejos], publicada en 1891, va más lejos al describir la vida parisiense de la época en su frenesí maléfico. Al evocar la figura de Gilles de Rais,* Huysmans relaciona el satanismo del pasado, tal como lo concebían los demonólogos, con el de su época, en particular con el de las misas negras practicadas por los adeptos de las sociedades secretas. El último siglo del segundo milenio se inicia con una verdadera fascinación por las prácticas demoniacas que culminan en orgías colectivas: en 1903, Gabriel Legué edita *La Messe noire* [La misa negra], donde se ve consagrarse a *madame* de Montespan, la favorita de Luis XIV. A fines

[50] Véase el capítulo IV.

* Mariscal de Francia, compañero de armas de Juana de Arco, de personalidad contradictoria: místico y depravado a la vez. Fue arrestado y condenado por la violación y asesinato de numerosos niños, y quemado en la hoguera el 25 de octubre de 1440.

del mismo año, *L'Assiette au beurre* publica un número enteramente dedicado al tema.[51] La moral "decadente" es evidentemente un trastorno de la identidad, un temor al descubrimiento de sí mismo, que asume otras formas pero también se expresa vigorosamente lejos de París: en Viena con Freud, en Inglaterra con Robert Louis Stevenson o con el irlandés Oscar Wilde. Comezón de los intelectuales británicos hasta su proceso resonante en 1895, Wilde también influye considerablemente en los franceses y en la moda, como la de los claveles verdes de 1892, símbolos "del esteticismo de Wilde proyectado en sus costumbres". La promoción del tema no se hace sin un sentido trágico exacerbado, aun cuando su estilo no sea tan obsesivo como el de Stevenson, otro explorador de los abismos de la personalidad en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). En 1911, en Nueva York, un émulo de Freud, Ernest Jones, edita *Nightmares, Witches, and Devils* [Pesadillas, brujas y demonios].[52] Jones considera que los cristianos tienen razón al pensar que el diablo es su principal enemigo, pues su imagen representa las energías de la libido que la religión a intentado erradicar. Para él, todas las figuras del Mal, en particular las brujas, están relacionadas con los problemas de autoridad y de represión. El demonio puede simbolizar tanto el odio del hijo por el padre como el odio del vástago en lucha contra su progenitor: se reconocen confusamente los conceptos cristianos, freudianos y románticos que fundamentan lo que llegará a ser un intento estadunidense de control de sí mismo a través de una psicología saturada de referencias religiosas.

En Francia, la fascinación de Jean Lorrain (1855-1906) por el vicio responde al mismo mecanismo cultural. Este "observador de las almas irredimibles", como se ha podido caracterizar a uno de sus personajes en *Monsieur de Phocas* (1901), es el poeta del disimulo. Los seres humanos o los objetos jamás son lo que aparentan ser en el primer momento. Para él, todo se encuentra poseído, animado secretamente por fuerzas maléficas, saturado de engaños perversos y malsanos: un infierno que es muy de este mundo, máscaras que atraviesa con agudeza, un vértigo de lo real, tanto más desconcertante porque se relaciona intensamente con el sueño. Si bien no se puede definir muy precisamente el impacto social de este retorno del satanismo, al menos es indudable que no está limitado a círculos secretos ni a un público selecto aficionado a la literatura decadente. Maurice Renard (1875-1939) publica decenas de cuentos sobrenaturales, muchos de ellos en periódicos

[51] "Messes noires", en *L'Assiette au beurre*, 12 de diciembre de 1903 (dibujos de Hradecky, Orazi y Ardengo).

[52] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 229.

como *Le Matin*. Atento a los progresos científicos, hace de ellos una interpretación delirante, como en *Dr. Lerne* (1908), una especie de sabio loco evocador de Frankenstein, que aparecerá en la representación imaginaria occidental hasta nuestros días, sobre todo en la serie de películas de ficción consagradas a *James Bond*. Maurice Renard predica que la razón tiene su importancia, pero también que "todo puede existir *de otro modo*". En la novela *Voyage immobile* (1909), un hombre seduce mágicamente a una mujer, obligándola a visitarlo a una hora fija, lo cual ella sigue haciendo después de su muerte, con su cuerpo cada vez más corrompido. El destino espantoso de las cosas triviales. El autor de esta literatura del terror pretende hacer sentir que hay algo imposible de conocer sobre el destino humano. En este sentido, coincide con Joseph-Henry Rosny, nacido en Bruselas y autor en 1887 de *La Sorcière* [La bruja]. En *La joven vampiresa* de 1920, la heroína insinúa varias veces una duda inquietante sobre su naturaleza de "extranjera en este mundo". Al analizar su caso de una manera que parece "científica", como una enfermedad, el escritor debilita subrepticiamente la fe científica de sus contemporáneos abriendo la puerta a lo sobrenatural, concebido como la posible existencia sobre la tierra de inteligencias humanas y de otro tipo, entre ellas una raza de seres vampíricos. El tema de la amenaza oculta, del otro diferente, también tendrá una larga posteridad, tanto en los Estados Unidos con la serie televisiva *X-Files [Expedientes secretos X]* como en numerosos países europeos donde se ha constatado un entusiasmo por esa misma serie. ¿Acaso no se trata de una superviviencia de la idea del diablo exterior, sin sus formas cristianas clásicas, en un universo donde progresan constantemente la individualización y la psicologización de la noción del Mal? El espanto oscila entre el miedo a aquello que no es realmente humano y a aquello que se oculta en el fondo del alma de cada uno, donde el autor interpreta su partitura en una gama que va del rechazo científico de lo sobrenatural a su apoteosis, ya sea bajo la forma del demonio interior o de la amenaza que proviene de otra parte.

Los aspectos más inquietantes de esta intensificación del discurso a propósito del diablo salen a relucir a través del desarrollo del satanismo como doctrina esotérica, en la cual se inspiran los pequeños grupos sociales activistas. En 1893, el doctor Bataille publica *Le Diable au XIX^e siècle* [El diablo en el siglo XIX], que contiene las revelaciones de Diana Vaughan, ex sacerdotisa de Palladium, una secta luciferina esencialmente compuesta por judíos y francmasones. Se presenta como arrepentida para denunciar un complot que aspira a la toma del poder mundial. El caso conmociona a la opinión pública, como lo testimonia el

periódico *La Croix*. La propia Thérèse de Lisieux, que iba a ser canonizada en 1925, le escribe a Diana Vaughan.[53] Es posible imaginar la confusión desatada en 1897, en el año de la muerte de Thérèse y de la publicación de *Histoire d'une âme,* su autobiografía, cuando el periodista anticlerical Leo Taxil revela que Palladium y Diana eran puras invenciones. La broma resulta particularmente cruel para los miembros de una Iglesia a la defensiva, precisamente a punto de reintroducir al demonio en los catecismos de la última década del siglo. Revelador de una intensa lucha por el dominio del terreno cultural y espiritual, el episodio también demuestra la importancia de la representación imaginaria satánica en la sociedad racional y científica de la época. No se trata de un simple retorno a las tradiciones de los siglos precedentes, sino más bien de un progreso de lo sobrenatural preparado por autores y artistas muy diversos. El éxito del engaño sólo se comprende verdaderamente sobre un trasfondo de pesimismo, del cual la Iglesia no tiene el monopolio. Son muchos los que exorcizan sus miedos con el estremecimiento literario y estético: algunos para olvidar la soledad del hombre sin Dios, otros para domesticar a la bestia oculta bajo la superficie de su propia piel y otros más para conjurar los espectros, los vampiros y los demonios que, a menudo menos ortodoxos que antes, están seguros de ver rebosar sobre la tierra. Ni el psicoanálisis naciente ni el desencantamiento del mundo favorecen necesariamente el optimismo, y se multiplican las ocasiones de terror dando la impresión de que ningún sistema explicativo sería suficiente para descifrar el libro sombrío de la naturaleza, ni siquiera la ciencia triunfante que engendra sabios locos —como el muy orgulloso Frankenstein—, de los cuales la religión se puede burlar impunemente.

El satanismo propiamente dicho podrá germinar en este terreno malsano como un rechazo extremo a los dogmas establecidos, como la proclamación de una verdad única que se encuentra en la exaltación del sujeto, único amo del universo, pues las declaraciones de los fundadores de estas sectas implican sobre todo una especie de incandescencia de la persona, un rechazo a todo dios y a toda guía que no sea el actor mismo. Llegan hasta el extremo de las pulsiones y deseos revelados al mismo tiempo por el psicoanálisis, aferrándose a las ideas nuevas, según las cuales estas fuerzas oscuras ocultas y reprimidas son positivas para el individuo, mientras que las situaciones de control exterior productoras de rechazo son negativas. Se apartan entonces del gran mundo para terminar en una liberación total de las culpas, o al menos en

[53] G. Minois, *op. cit.*, pp. 98-99.

una aproximación a ese ideal. Uno de los fundadores de este tipo de satanismo, Aleister Crowley (1875-1947), nacido en una familia puritana inglesa, abraza el esoterismo después de sus estudios en Cambridge. Convertido en 1912 en miembro de la Orden del Temple de Oriente (OTO), funda la sección inglesa. Adopta el nombre de Baphomet, que designa a la vez al ídolo bisexuado que los templarios adoraban y el emblema del ocultismo, lo cual marca la adhesión a las ideas de Éliphas Lévi. En 1920 funda en Cerdeña un convento satánico donde se practican orgías sexuales durante las cuales los participantes se drogan. Después de la muerte de uno de ellos, Crowley es expulsado y muere en los Estados Unidos, dejando varias obras y una revista, *Luzifer*. Entre sus discípulos figuran Kenneth Granth, Charles Stanfield Jones y Wilfred Smith, que se encargan de promover la OTO, así como los creadores de grupos disidentes, como *Los ángeles del infierno* o *Los esclavos de Satanás*. El fundador de la *Final Church*, Charles Manson, actuaba dentro de la misma línea. Sus fieles asesinaron a cinco personas en 1969, entre ellas a la actriz Sharon Tate, esposa del cineasta Roman Polanski, antes de escribir mensajes con su sangre sobre las paredes de la casa. El fenómeno sigue siendo importante en los Estados Unidos, como se verá más adelante.[54]

¿Un diablo de papel?

La primera mitad del siglo XX es más bien de escasa importancia en materia demoniaca, si se compara con la invasión satánica que marcó el fin del siglo precedente. El problema del Mal seguía planteándose de una manera obsesiva, dramática, en las dos guerras mundiales, en particular durante el Holocausto. Sin embargo, Satanás ya no tenía mucha taquilla fuera de ciertos medios precisos, salvo como un diablo de papel que sobrevivía en los textos de una literatura menos interesada en él que antes, o en el arte que no le asignaba un lugar muy importante. La curva de su declinación, iniciada en el siglo XVIII, se acentuó entonces. Por primera vez desde la conversión de Constantino, una cantidad creciente de occidentales se apartó de la tradición cristiana, a menudo debido a una ignorancia pura y simple de las enseñanzas básicas. Eso ocurrió en Francia en las regiones mineras del norte, precozmente descristianizadas. Solamente las mujeres siguieron frecuentando las iglesias los domingos, mientras los hombres las esperaban, dedicados a

[54] Véase el capítulo VII.

la actividad social en las tabernas, los juegos colectivos, el tiro con arco, el juego de bolos o la colombofilia. Los polacos, llegados masivamente para trabajar en las minas de hulla, se distinguían por una fe inquebrantable, lo cual acentuaba aún más sus diferencias con los otros trabajadores, poderosamente influidos por el sindicalismo, el comunismo o el socialismo. Todo el siglo XX, y no solamente su segunda mitad,[55] está marcado por este fenómeno de retroceso de la observancia religiosa, con matices importantes según los países. El marxismo pudo entonces llenar en parte el espacio así liberado, pues proponía un nuevo tipo de esperanza en el progreso de la historia y la liberación del hombre. También circulaban otras ideas que insistían en la bondad de la naturaleza humana, o al menos cuestionaban los valores trascendentales a favor de una concepción relativa de la moral. Las aspiraciones sociales utópicas y la promoción del individuo evidentemente no transmitían el mismo mensaje, pero todas combatían vigorosamente la vieja adhesión a las voluntades de un Dios inmóvil y severo, socavando al mismo tiempo los fundamentos del antiguo temor al diablo.

A pesar de todos sus esfuerzos, incluso a veces de los esfuerzos de sus adversarios más resueltos, las Iglesias establecidas no pudieron detener el mecanismo europeo de la promoción del sujeto, de la liberación individual, que debía terminar en una notable declinación de la práctica religiosa en la segunda mitad del siglo. La literatura lo demuestra, pues el problema del demonio sólo se plantea marginalmente en algunos grandes autores cristianos, o en sectores muy específicos, como la literatura fantástica en evolución hacia la ciencia ficción o la novela policiaca, que conserva el eco de la novela negra, relacionada a su vez con las historias trágicas del siglo XVI. Al desertar de las iglesias, Satanás sale de los espíritus. Al menos, hasta su retorno sobre bases totalmente diferentes a las del pasado, en los medios más populares y novedosos del último tercio del siglo.

Pierre Mac Orlan (1882-1970) tradujo esta moderación del tema. Incluso imagina la desaparición total del Mal sobre la tierra en *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin* (1920). Sin embargo, en *Malice* (1923) retoma la idea del pacto con el diablo y en *Marguerite de la nuit* (1924) explora el mito de Fausto. Al respecto, se ha hablado de una vertiente moderada de lo fantástico, pues Mac Orlan sabe despertar la conciencia sin perturbarla demasiado dando un aire insólito, un soplo mágico a sus relatos, en los que abundan los enigmas policiacos. A su manera,

[55] J. B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 252, limita el fenómeno a la última parte del siglo.

Pierre Véry, Alexandre Arnoux y Jean Cassou indagan el misterio sin grandes efectos. Marcel Aymé (1902-1967) inventa un universo onírico aligerado por el humor o la ironía, como en *La Jument verte* (1933), *Le Passe-Muraille* (1943) y *La Vouivre* (1943). Otros relatos se inspiran en la fuente popular de los cuentos y leyendas, de donde proviene la Vouivre, esa muchacha de las serpientes de tradición jurense. Anatole Le Braz aborda las tradiciones bretonas en *Cuentos del sol y de la bruma* (1913). Las conserva como un cuadro, poniendo en evidencia el sentimiento particular de la muerte, personificada en esa región por el *ankou*. Lo sobrenatural es una neblina aún más impenetrable que la que recubre la tierra. Del mismo modo, Henri Pourrat, pintor de la antigua vida auvernesa, reúne una colección de cuentos *(Trésor de contes),* publicada en 13 volúmenes de 1948 a 1962, reflejando su inspiración personal en *El brujo del cantón* (1933) o en *El hombre en la piel de lobo* (1950). Claude Seignolle, por su parte, alterna las obras fantásticas, *Le Diable en sabots* (1959) o *Le Gâloup* (1960), con los libros folklóricos, como los voluminosos *Evangelios del diablo* (1964). A lo largo de sus 900 páginas, el demonio, tal como se lo representan los aldeanos, rara vez aparece bajo la forma velluda y cornuda de la tradición teológica; aparece, más bien, a través de sus servidores humanos: hechiceros, poseídos, magos, brujas... Burlado, engañado, dotado de pasiones muy parecidas a las de sus víctimas, también puede morir si alguien encuentra y destruye el huevo donde está encerrada su vida.[56] ¿Hay que pensar que el Príncipe de las Tinieblas ha dejado de espantar a los campesinos ordinarios o, por el contrario, que jamás les ha inspirado el miedo que podían experimentar con los textos normativos y las descripciones de los hombres de la Iglesia venidos de la ciudad para conjurarlo? ¿O bien, se debe considerar que el mundo rural sufrió, como el resto de la sociedad, la gran transformación cultural que condujo a privilegiar al demonio interior sobre el diablo cornudo? Considérese, con respecto a este interrogante, que la huella maléfica ha quedado profundamente marcada en la cultura rural actual, pero como un símbolo de los impulsos perversos del hombre, no bajo la forma del gran Satanás del infierno que castiga a los pecadores. Lo confirman las observaciones *in situ* efectuadas por un grupo de etnólogos que en 1970 investigaron la brujería en el oeste de Francia. Los relatos recogidos son intervenciones del diablo clásico, en pro de las fuerzas maléficas siempre relacionadas con las pasiones humanas.[57] ¿Quizá el injerto satánico in-

[56] J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 209-211 y 224-226; y C. Seignolle, *Les Évangiles du diable*, *op. cit.*, pp. 822-825, sobre algunos ejemplos de la muerte del diablo.

[57] Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la Mort, les Sorts. La sorcellerie dans le Bocage*,

tentado en la época de la caza de brujas decayó con la cultura aterradora que lo contenía? ¿Éste sería entonces un simple paréntesis de algunos siglos que se volvería a cerrar, permitiendo comprender mejor por qué el demonio interior es más fácilmente evocado que el Maligno transcendente importado? En todo caso, la abundancia de los datos etnográficos reunidos es evidente, bajo la conducción de numerosos autores, de los cuales el más importante es sin duda Arnold Van Gennep, que produjo ocho volúmenes de un imponente *Manual de folklore francés contemporáneo* de 1937 a 1958. Estos investigadores expresan frecuentemente la idea de la desaparición ineluctable de un capital colectivo cada vez que muere uno de sus poseedores, de donde proviene la urgencia de registrarlo. La nostalgia de un mundo en vías de extinción le da un sentido a la indagación. Lucifer ya no figura en este cuadro trastornado por la modernidad, ni en el ámbito rural ni en el universo intelectual; uno y otro han sido alcanzados por la desacralización de lo cotidiano, que una minoría de escritores trata de frenar.

Algunos buscan obstinadamente los signos de la presencia del demonio, como lo hizo George Bernanos en toda su obra. Los busca en *Sous le soleil de Satan* (1926), después los descubre en *Monsieur Ouine* (1946) íntimamente vinculados al ser humano, al hastío, a los sinsabores de la existencia, pero incapaces de actuar sin la complicidad de su víctima. El abate Donissan, en su libro de 1926, se encuentra con el diablo disfrazado de traficante, después de haberse sacrificado hasta el punto de desear convertirse en su víctima. Finalmente, acepta su ayuda por agotamiento, pero el espíritu de la oración que lo protege lo salva del abandono total. Somete a Satanás a su poder. Pero al pecar por orgullo tratando de arrancarle su secreto, le da la ocasión de escaparse.[58] El escritor cristiano apela al dogma religioso, no sin introducir en el texto un atenuante que traduce la psicologización creciente del concepto: deja surgir una duda sobre la realidad de la experiencia vivida por el abate Donissan, quizá debida a una alucinación causada por la fatiga del joven. Esto recuerda el recurso de Dostoievski, al presentar a un diablo muy corriente, un poco trillado, encanecido y reumático, en *Los hermanos Karamazov* (1878), para sondear cruelmente los aspectos más turbios de la personalidad humana. También evoca al *Diable amoureux,* de Cazotte, donde es difícil distinguir el sueño de la realidad, primera exploración de los abismos interiores donde puede anidar el Mal. Thomas Mann, que conjetura sobre un viejo tema con *El doctor*

París, Gallimard, 1977; Jeanne Favret-Saada y José Contreras, *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage*, París, Gallimard, 1981.

[58] M. Milner, en M. Milner (coord.), *op. cit.*, p. 256.

Fausto (1947), sabe que el demonio es inasequible, salvo a través de la condición humana. Denis de Rougemont intenta revivir el mito olvidado en *La Part du diable* (1945). Ve al diablo en todas partes, tanto detrás del rostro de Hitler o de Stalin como en cada pasión humana.[59] Sin embargo, al sumergirlo en el océano universal del Mal contribuye a hacer perder toda credibilidad a la definición tradicional del señor de los infiernos, así como al concepto unificado del cosmos que la justificaba desde el siglo XVI. Sin embargo, no hay ninguna necesidad de superponer la figura de Hitler a la del Maligno para expresar un horror incalificable. ¿Acaso no fue bien utilizada por los serbios para calificar a Bill Clinton, o por los estadunidenses para estigmatizar al presidente serbio en marzo de 1999, después de la intervención de la OTAN en Kosovo?

El debilitamiento del mito demoniaco es evidente desde la primera mitad del siglo XX. Un número especial de una revista católica, consagrado a Satanás en 1948, ofrece una gama de puntos de vista, desde el exorcismo considerado como una lucha necesaria hasta el discurso de Françoise Dolto, quien definió el enfoque clásico del psicoanálisis al hablar del Bien y del Mal o de los deseos reprimidos en nombre de principios educativos, basados en concepciones religiosas.[60] En lo sucesivo, muchos medios culturales adjudican a las imágenes demoniacas un simple poder de evocación, sin tener necesidad de precisar los rasgos, como si el inconsciente del lector se orientara automáticamente en un conjunto profundamente sumergido de emociones inefables y confusas. En las novelas de la escuela llamada "Fleuve noir", publicadas todas por el mismo editor en la colección "Angoisse" a partir de la década de 1950, se desarrolla una imagen fantástica popular que comparten los autores de la colección: B. R. Bruss (seudónimo de Roger Blondel), Kurt Steiner (André Ruellan) y Benoît Becker, quien retoma el personaje de Frankenstein. Influidos por la escuela anglosajona encabezada por Howard P. Lovecraft (1890-1937), a menudo tratan el tema desde un punto de vista realista, como un enigma policiaco o un relato macabro. De este modo, encuentran una vena que se remonta a las historias trágicas, pasando por las novelas populares y el mundo fantástico, no sin atenuar frecuentemente el efecto mediante guiños o mistificaciones, a la manera de Gaston Leroux (1868-1927).[61] Un hecho curioso es que Michel,

[59] Denis de Rougemont, *La Part du diable* (nueva versión), Neuchâtel, La Baconière, 1945.

[60] "Satan", *op. cit.*

[61] G. Leroux escribió *El fantasma de la Ópera* (1910), *Le Fauteuil hanté* (1911), *L'homme qui a vu le diable* (1912) y *La Poupée sanglante* (1924). Véase al respecto J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 230-234.

uno de los hijos de Bernanos, a menudo escribió bajo el seudónimo de Michel Talbert, por ejemplo *Le mort veille* en 1964.[62]

Todavía falta una visión de conjunto de las metamorfosis literarias y artísticas del diablo en Europa durante el siglo XX. Solamente es posible indicar algunos hitos para señalar que la desaparición de una visión occidental unificada del Bien y del Mal, como la que reinaba en el siglo XVII, ha permitido adaptar el tema a las culturas nacionales específicas. En una Francia laica triunfante, el tema se desdibuja hasta llegar a ser indistinto e infiltrarse en el realismo del enigma policiaco, quizá menos profundamente marcado por el demonio que el mundo anglosajón después de la novela negra, y seguramente mucho menos marcado que el *thriller* estadunidense, a menudo saturado de imágenes maléficas. Más hacia el este, el imperio austrohúngaro produjo su propia visión del fenómeno. No solamente la de Freud, sino también la de tres judíos nacidos en Praga, en 1882 y 1883: Franz Kafka, acompañado de su "cortejo uniforme de pesadillas", Ernst Weiss, autor obsesivo de *La historia criminal de un alma*, y Leo Perutz, del *Señor del Juicio Final*. En el universo de Perutz, muerto en 1957 después de haber emigrado a Israel, la vida no es más que horror. El hombre descrito en sus novelas (*El Señor del Juicio Final, La noche bajo el puente de piedra, Turlupin, La tercera bala, A dónde ruedas pequeña manzana*, etc.) no sirve más que para divertir a un Dios cruel que se consuela "del hastío de la eternidad mediante el ejercicio refinado de sus venganzas". El ser pensante no es más que un bufón que se revela contra los designios divinos, trágicamente motivado para destruir lo que ama y reservar la última bala creyendo actuar de acuerdo con el libre albedrío. Ineluctablemente destinado al infierno, se autodestruye. *El marqués de Bolibar* (1930) y *El jinete sueco* (1936) constituyen probablemente sus obras maestras. La primera relata una historia sin esperanza. El espectro del marqués conduce a algunos oficiales a aniquilar dos regimientos por devoción a un ranúnculo tatuado sobre el seno de una muerta. Finalmente, el espectro se encarna en la persona de un joven oficial alemán. Los senderos del demonio son impenetrables. Son los únicos que el hombre puede seguir hacia el Apocalipsis, en un mundo donde los muertos reinan sobre los vivos.[63] Semejante pesimismo atribuido al alma humana también se puede observar en la cultura judía del autor y en su fascinación por los siglos XVI y XVII, tiempos de unificación cultu-

[62] J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 230-234.

[63] Leo Perutz, *Le Marquis de Bolibar*, París, Albin Michel, 1991. Las otras obras citadas de Perutz están disponibles en francés desde que Roger Caillois y otros redescubrieron a este autor en 1962.

ral del Bien y del Mal bajo la bandera de la Iglesia. *La tercera bala* nos transporta al México de los tiempos de Cortés, a quien un alemán luterano trata de matar. *Turlupin* explica que la Revolución francesa fracasó en París bajo el reinado de Luis XIII. *La noche bajo el puente de piedra* produce una atmósfera astrológica, alquimista y cabalista hechizante, como marco de los amores de la judía Esther y el emperador Rodolfo II en Praga, a fines del siglo XVI. Nada existe, la historia no tiene ningún sentido, afirma en cada uno de estos libros. El epílogo del último relato conduce al lector a Praga, en la época de la infancia del autor, cuando se destruye el gueto. ¡Y todo lo que el marido de la bella Esther había podido construir gracias a su fortuna se convierte en polvo!

En las tierras belgas, influidas a la vez por la herencia de una Contrarreforma triunfalista y por el libre pensamiento muy activo, floreció una escuela original de lo extraño.[64] Una literatura de reacción contra el conformismo de un universo trivial, tal como lo describen las canciones de Jacques Brel. No se trata del cuestionamiento brutal de su atmósfera, a la manera de Lovecraft y de sus émulos anglosajones, sino de la ruptura de lo cotidiano, de la distorsión que introduce dulcemente el desconcierto. Sin hacer referencia a Dios ni al diablo, sin psicoanálisis, Franz Hellens (1881-1972) busca los *Fantasmas vivientes* (1944), sondea las pasiones humanas con *Los ojos del sueño* (1964), para llegar al *Último día del mundo* (1967). Por su temática trágica, la obra de Robert Poulet, *Preludio al Apocalipsis* (1943), recuerda los interrogantes angustiosos de los tres escritores de Praga, especialmente de Leo Perutz, sobre el destino humano. El escritor más conocido, Jean Ray (1887-1964), se complace en la evocación de fantasmas, monstruos y maleficios para sugerir mejor la existencia de una tercera realidad intersticial y aterradora, entre el universo divino y el de los vivos, que es totalmente irreconocible por estos últimos. El miedo, sin remisión, nace de este descubrimiento. En *Malpertuis* (1943), su obra maestra, el relato prepara minuciosamente el desenlace, pero el héroe es incapaz de comprender antes de que sea demasiado tarde que los personajes encontrados son reencarnaciones de los dioses de la Antigüedad. *El Gran Nocturno* (1942) puebla un mundo paralelo de ángeles caídos que sólo se interesan en los mortales para espantar o corromper su carne y su sangre. Como cristiano profundamente marcado por las ideas del pecado, de la expiación y de lo prohibido, Jean Ray se aproxima un poco en este sentido a la escuela fantástica anglosajona. En Bélgica, donde el público parece más aficionado que en Francia a estas temáticas, su in-

[64] J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 235-270.

fluencia fue importante, al menos a partir de la década de 1940, incluso se podría decir considerable, si se tiene en cuenta la colección de aventuras de *Harry Dickson*, firmadas con el seudónimo de John Flanders, que consideraba como lo mejor de su producción *Cuentos de horror y de aventuras* (1972), *Bestiario fantástico* y *El monstruo de Borough* (estas dos de 1974).[65] Además de su influencia sobre numerosos autores, como Thomas Owen, quien describió la victoria de los animales sobre el hombre o incluso la transformación de este último en bestia, Jean Ray tuvo un gran impacto sobre los cómics, una verdadera especialidad belga, o sobre el cine.[66] Michel de Ghelderode (1892-1962) construyó su propio universo de vértigo y terror en sus obras de teatro, donde juega con las figuras de Fausto, de la muerte personificada y del diablo, hasta el punto que se ha dicho que era "el ordenanza del demonio", porque deseaba mostrar su influencia sobre toda criatura y hacía visible el infierno. Como en la pintura de El Bosco, en la descripción burlona de las imposturas satánicas se vuelve a encontrar la vieja práctica del escarnio, productora de una risa que libera de la angustia. Lo mismo ocurre en los 12 cuentos crepusculares de los *Sortilegios* (1941), escritos en primera persona, que exploran el misterio y la monstruosidad de una manera más inquietante. Otros escritores belgas abordan el terror de existir. Monique Watteau evoca el luciferismo en *Je suis le ténébreux* (1962). Jacques Sternberg deja brotar la angustia y el espanto, mostrando lo absurdo de la condición humana en un conjunto de textos de la década de 1950 reunidos en 1974 con el título de *Contes glacés* [Cuentos glaciales]. Gérard Prévôt da una visión profundamente desesperada de la angustia de vivir en *Le Démon de février* (1970) o en *Le Spectre large* (1975). Para él, los humanos no son más que espectros o sombras en un mundo ilusorio. En el extremo opuesto, Gaston Compère utiliza lo burlesco, lo escabroso, el escarnio. Una característica de conjunto difícil de discernir distingue a esta escuela más bien diversa de los puntos de vista anglonorteamericanos o franceses; como si un fondo de catolicismo específico, elaborado en el tiempo de la dominación española, matizara la cultura con un suplemento de angustia, si no de pesimismo, en contraste con el país de Voltaire y del laicisismo triunfante, sí de una manera más interiorizada que en Inglaterra y los Estados Unidos, donde el demonio íntimo, como se verá en el capítulo siguiente, sólo exige encontrar el sufrimiento, las llamas y la sangre de los infiernos.

En Francia, la literatura que aborda lo sobrenatural conserva menos espacio que en Bélgica y tiene mucho menos impacto cultural que

[65] Las fechas corresponden a las traducciones francesas.
[66] El capítulo VII aborda estas formas de expresión.

en los mundos anglosajones. Hasta una época reciente, los hombres dominaban el género, al contrario de los países anglosajones, donde desde fines del siglo XVII aparecen Ann Radcliffe, Mary Shelley, Virginia Woolf, Edith Wharton y muchas otras, sin olvidar los grandes éxitos editoriales de la novela policiaca debidos a la pluma de gente como Agatha Christie o Ellis Peters, cuya intriga reside en las pasiones diabólicas que oprimen el corazón humano.[67]

Estas diferencias culturales y estéticas probablemente están relacionadas con fenómenos religiosos y morales, así como con el lugar de la mujer en la sociedad francesa, sobre todo si sigue la carrera de escritora. Sometido a las burlas de los racionalistas y ateos, el tema sólo se aborda en sectores relativamente limitados. Tal es el caso del universo fantástico, cristiano quizá, pero iniciático y profundamente mórbido de Noël Delvaux en *Le Pressoir mystique* (1948), *Bal chez Alféoni* (1956) o *Le Lézard d'immoralité* (1977). Toda su obra constituye una reacción contra la desacralización de lo cotidiano y la declinación de lo divino, pues la Iglesia ha perdido considerablemente su influencia y sus adversarios encarnizados de comienzos de siglo también han debido ceder mucho terreno, lo cual ha debilitado doblemente la evocación de lo sobrenatural. Además, el ocultismo y el esoterismo sólo tienen un rol muy marginal en la literatura, salvo en el dominio eminentemente popular de las obras paranormales. Refugiadas en el mundo de las creencias que explotan los fabricantes de horóscopos, los gurús de las sectas y los aficionados a los misterios, estas formas un poco errantes ya no son las armas ideológicas esgrimidas contra la religión establecida. Despreciadas por el *establishment* intelectual, difundidas ampliamente en la vida cotidiana, pero de una manera tan automática que las trivializa, estas formas se han convertido en conchas vacías, curiosidades que sólo exigen una adhesión superficial. Aun cuando muchos lean su horóscopo o consulten a una adivina, a menudo lo hacen por una especie de reflejo, por un resto de curiosidad en busca de un pequeño escalofrío para matizar una vida monótona.

Un indicio suplementario de la influencia relativamente escasa del tema sobrenatural sobre la sociedad francesa se puede extraer de la experiencia de la revista *Fiction*. Fundada en 1953, fue durante mucho tiempo la única publicación con cómics importados de los Estados Unidos que exploraba lo sobrenatural, lo fantástico, la anticipación científica. Gracias a ella, se descubrieron autores franceses, como su jefe de

[67] J.-B. Baronian, *op. cit.*, pp. 271-307, a propósito del periodo reciente, hasta mediados de la década de 1970. La eclosión de la literatura fantástica femenina se analiza en las pp. 288-293.

redacción de 1958 a 1974, Alain Dorémieux, interesado en el vampirismo y fascinado por el horror y lo macabro *(Mondes interdits,* 1967), o incluso el pintor y escritor Roland Topor, quien se inició en el género en 1960. Sin embargo, la mayor parte de los cómics publicados en *Fiction* eran de origen anglosajón, parecidos más precisamente a los cuentos de horror imitados de Lovecraft, entonces muy apreciados en los Estados Unidos. Los creadores franceses de la década de 1970 estaban más raramente interesados en esta tradición. La revista había inaugurado en 1962 una sección definida como "insólita", pero los cuentos fantásticos poco a poco declinaron hasta desaparecer casi totalmente en 1968. La ciencia ficción propiamente dicha seguía dominada por los anglosajones, aun cuando se puede citar a cierta cantidad de autores franceses que la practicaban, como René Barjavel, Pierre Boulle o Gérard Klein. En cuanto a la novela de Claude Klotz *(alias* Patrick Cauvin), *Paris-Vampire*, de 1974, se distingue por el uso de lo burlesco, a propósito de un último acontecimiento vivido por el conde Drácula.

Excelente conocedor de lo fantástico, concluye su obra en 1978 diciendo que este verdadero "discurso de contracultura" se ha tenido en Francia por un género menor, a diferencia de países como Inglaterra, Estados Unidos, Alemania o Rusia.[68] La diferencia, que por otro lado no precisa, parece relacionada con el estatus de lo demoniaco en cada sociedad. La huella literaria confirma que en el siglo xx la figura de Satanás no ha dejado de reducirse como una piel de zapa, y sobre todo de interiorizarse para una cantidad creciente de occidentales. El folclor también indica que el Maligno volvió a entrar en el hombre, abrazando sus pasiones, sufriendo sus enfermedades, tan vulnerable a veces que llega a ser piadoso, a la manera de un simple mortal. Pero este proceso global no se aplica en todas partes con la misma intensidad. El noroeste de Europa, prolongado hacia el Atlántico, reacciona de dos maneras muy diferentes al respecto, en una y otra parte de una línea de demarcación que atraviesa Bélgica. En el sur, Francia, modelada sobre la base de las ideas filosóficas, los principios de 1789 y el laicismo militante, hace del diablo una simple definición del Mal presente en cada ser, incluso un elemento de diversión, un compañero lúdico de garras afiladas. En el norte, la Inglaterra de Ann Radcliffe, de Bram Stoker, de Robert Louis Stevenson, de Agatha Christie y de Alfred Hitchcock ve con más espanto al demonio salir de los abismos corporales para destruir a la vez a su portador y al mundo. La misma onda cultural penetra en la América del Norte puritana, así como en los territorios del antiguo im-

[68] *Ibid.*, pp. 304 y 306.

perio austrohúngaro, donde el inconsciente freudiano lucha con la imagen fuerte de los vampiros de los Cárpatos y con la angustia de vivir de Kafka o de Leo Perutz. Queda por explorar el periodo más reciente, el último cuarto del siglo XX, para poner a prueba el argumento. ¿Es posible rastrear al demonio en el cine, la música, el cómic, la publicidad, para ver si su fragmentación coincide con las líneas de fuerza de las civilizaciones, hasta oponer, a los Estados Unidos conquistadores, la excepción francesa?

VII. EL PLACER O EL TERROR: DEMONIOS DEL FIN DEL SEGUNDO MILENIO

EL DIABLO ES SIEMPRE UN PRODUCTO DE SU TIEMPO. Gran mito cristiano en la época en que los hombres de Occidente no tenían la opción de la religión, o en la que perseguían a los herejes y quemaban a las brujas, se introduce, más tarde, en los simbolismos románticos de un periodo de agitación y revoluciones. Poco después, multiplicó las metamorfosis en el seno de las sociedades cada vez más tentadas por la promoción del individuo, pues esta poderosa marea creciente hizo refluir los sistemas de pensamiento dirigidos a imponer sus certezas uniformes. De esta manera, la lenta retracción de las Iglesias, particularmente la católica, liberó el espacio para concebir el Mal de un modo nuevo. El desmoronamiento reciente de las experiencias comunistas va en el mismo sentido, pues la cortina de hierro también ocultaba un sistema unitario, un dogmatismo rival de las religiones establecidas pero, en el fondo, estructuralmente idéntico, ya que se oponía a ellas, término a término, para disputarles la hegemonía en nombre de una visión poderosamente colectiva de la humanidad. Sin duda alguna, el marxismo era una ideología del progreso y de la felicidad, pero su ciudad ideal jamás salió a la luz.

Por primera vez después de cinco siglos, Europa se encuentra privada de sus más grandes mitos colectivos fundadores. Sólo sobreviven en ciertos sectores de la sociedad, sin los medios para imponerse al conjunto. Más aún, los combates ideológicos titánicos han cedido definitivamente su lugar a múltiples luchas restringidas. Una de las principales características del continente desde la época de Cristóbal Colón, Lutero y Calvino, ha desaparecido: la producción constante de un dinamismo conflictivo que resulta del enfrentamiento permanente entre enemigos irreconciliables, pero incapaces de aportar definitivamente la solución: los católicos y protestantes, los partidarios de la revolución y de los movimientos opuestos a los defensores del orden, el mundo libre frente a los nazis y fascistas, la Guerra Fría entre el Este y el Oeste. Aquí no hay lugar para comentar el surgimiento de fenómenos destinados a llenar ese vacío, ya se trate de la creación de nuevos mitos colectivos unificadores como la Comunidad Europea, o del retorno al camino in-

quietante de los nacionalismos combativos y la demonización del vecino, como en los Balcanes ensangrentados. Es suficiente constatar que en este contexto muy nuevo la imagen del demonio ha dejado de jugar el rol fundamental de motor de la realidad social. Pero no como consecuencia de la desaparición del Mal, que por el contrario se desencadena bajo nuestros ojos a comienzos del tercer milenio, sino por una inadecuación progresiva entre estos sufrimientos exacerbados y la figura histórica del Maligno. La evolución constatada desde fines del siglo XVIII se ha acelerado aún más en las últimas décadas del siglo XX. Satanás ya no cuenta.

En estos universos cada vez más marcados por el hedonismo, la promoción del individuo y la búsqueda de la felicidad, incluso del placer renovado sin cesar, el diablo se consume a menudo de maneras positivas. No solamente ha dejado de existir como una figura exterior aterradora, sino que tampoco genera un temor de sí mismo, un miedo al demonio interior, como el que sugieren los psicoanalistas. El argumento publicitario lo ha transformado en un símbolo de placer o de bienestar. Éste es el caso de Francia, después de dos siglos de desmitificación bajo la influencia del romanticismo y de la cultura de la igualdad. En un contexto más general, los países antiguamente dominados por la religión católica han hecho una especie de mito maléfico al trivializarlo, integrándolo en una vasta representación imaginaria lúdica transmitida por la literatura popular, la publicidad, el cine, el cómic, etc. Bélgica está en primera línea en este dominio, donde el placer predomina generalmente sobre el estremecimiento estético, salvo cuando el arte, la literatura o el cine fantástico cultivan la herencia angustiosa.

Sin embargo, una sociedad no es un todo homogéneo. No es posible pretender que todos los habitantes de los países católicos ignoren el viejo temor al demonio, demostrado claramente por la actividad de los exorcistas. El consumo de la cultura demoniaca lúdica también se hace en diversos niveles. Algunos buscan en él una recreación, otros creen en lo que leen o ven sobre las pantallas. Por lo tanto, hay que examinar más en profundidad el concepto socialmente más confuso de la "experiencia legendaria", suprimida en nuestras culturas, para tratar de comprender mejor la existencia de estratos muy diferentes de la creencia. Los rumores y las leyendas urbanas permiten abordar el problema.

En las regiones protestantes se observa otra manera de ver el tema demoniaco, incluso en Alemania, donde las dos Iglesias rivales no han dejado de disputarse la conducción de las almas desde Lutero. En los países de tradiciones nórdicas y germánicas, el demonio parece haber

conservado más espacio que en otras partes, desde la proliferación de los *Teufelsbücher* del siglo XVI, pasando por Goethe, hasta el cine fantástico del danés Carl Dreyer o el expresionismo alemán. Como una extensión del noroeste europeo, los Estados Unidos han sido un extraordinario crisol en este dominio. La cultura WASP, la del blanco puritano de origen anglosajón, prolongada por los numerosos inmigrantes escandinavos y alemanes, se desarrolló sobre la base de una verdadera obsesión diabólica. Oculto en el fondo del alma humana, el diablo no dejó de amenazar al nuevo mundo que deseaban construir los pioneros. El desarrollo estadunidense se aceleró en materia económica y técnica. En contrapartida, tendría una tendencia a retrasarse en el dominio de la cultura común unificadora de los diversos aportes. Con una trama social también compleja y diferente a la de Europa, se observa una tendencia a la demonización mucho más marcada. En los extremos, las formas del satanismo desembocan en una obsesión que conduce a la multiplicación de los crímenes violentos y los asesinatos en serie. En el ámbito imaginario más corriente, Satanás y sus criaturas pueblan las fantasías de los habitantes del Nuevo Mundo. Así lo demuestra una profusión de historias de vampiros, de hombres-lobos, de animales humanos y de brujas, innumerables máscaras del enemigo interior que afluyen en Hollywood e invaden las leyendas urbanas y los cómics. En los tiempos de la Guerra Fría, la amenaza rusa se sublimaba frecuentemente bajo esta forma, sobre todo en las películas consagradas a los invasores del espacio o a los espías maléficos que pretendían engañar a los buenos ciudadanos. Revitalizado por el gran enfrentamiento occidental entre el Bien y el Mal, entre la tierra prometida de América y el infierno soviético, Satanás todavía está muy presente en la civilización estadunidense. Este hecho, a menudo, impide relacionarlo con una idea de placer, aun cuando el hedonismo haya nacido en California. Satanás sigue siendo un símbolo de terror. ¿Hasta cuándo? La desaparición del imperio rival, productora de una hegemonía mundial sin parangón, priva a los Estados Unidos, después de la Europa de las revoluciones, de uno de los pilares de la visión dualista sobre la cual se fundaron, dejándolos tan solos como desarmados frente a un demonio interior poderoso, que pierde incesantemente terreno en el Viejo Continente. Al menos, es una razón para creer que la cultura de masas estadunidense no puede realmente sumergir a este último. A falta de una sincronización perfecta con el auge demoniaco del placer como un estilo de vida, el consumo europeo del género de terror producido en los Estados Unidos se hace a menudo de una manera más lúdica que en el país de origen.

¿El diablo probablemente? El exorcismo prudente

La definición del Mal como fenómeno individual y psicológico se ha acentuado desde mediados del siglo xx. Pone cada vez más en duda la existencia del diablo, obligando al papado a reafirmarla, si bien con prudencia, pues los creyentes e incluso los sacerdotes se muestran reticentes a evocar esta figura que ha llegado a ser un fósil teológico. La evocación de la doctrina por Paulo VI en 1972, Juan Pablo II en 1984 y 1998 o en el *Catecismo de la Iglesia católica* publicado en 1992, es un testimonio de la voluntad de no dejar caer en el olvido un tema importante pero muy controvertido.[1] Relativizar el Mal o percibirlo de manera subjetiva socava la enseñanza de la jerarquía. Lo contrario, insistir demasiado en la realidad de Satanás, parece inaceptable o, en el mejor de los casos, pueril para muchos fieles formados en la escuela del Concilio Vaticano II. Por consiguiente, las autoridades y los teólogos deben navegar entre estos dos peligros, mientras se multiplican los casos de exorcismo en una sociedad donde el individuo está cada vez más concentrado en sí mismo, rechazando la vieja resignación frente a la infelicidad.

Si bien Paulo VI había suprimido la orden de los exorcistas en 1972, la función subsiste. Hasta la presentación en Roma, en enero de 1999, de un nuevo ritual en la materia, se ha aplicado un plan provisorio a partir de 1991, con la mayor discreción y la colaboración de médicos y psicólogos.[2] Sin embargo, Gabriele Amorth, exorcista de la diócesis de Roma, reconoce haber tratado sólo 84 casos auténticos de posesión sobre un total de 50 000 casos que llegaron a su conocimiento.[3] Afirma la existencia del diablo y la necesidad de un tratamiento prudente del problema. René Laurentin agrega un matiz apocalíptico al tema, compartido por muy pocos cofrades, pues, según él, "el demonio despliega una ofensiva sin precedente, digna de ilustrar las profecías de los apóstoles Pablo y Juan sobre el Anticristo".[4] Laurentin confirma la importancia de la función del exorcista para que los pacientes no acudan a los desembrujadores y los clarividentes que abusarán de su credulidad obligándoles a pagar un alto precio. Éste es un argumento clásico que no hace más que ocultar un apego profundo a una práctica de conjuración

[1] G. Minois, *op. cit.*, pp. 112-114. Véase también el capítulo vi de este libro, a propósito de los estudios doctrinales desde el siglo xix.

[2] Radio Notre-Dame, emisión protestante, "Le diable dans tous ses états", del 13 al 18 de marzo de 1999. La emisión del 13 de marzo hizo referencia a la repercusión en los diarios y medios franceses de la presentación de este nuevo ritual.

[3] G. Amorth (Dom), *Un exorciste raconte*, París, Œil, F. X. de Guibert, 1993.

[4] R. Lurentin, *Le Démon, mythe ou réalité?*, París, Fayard, 1995.

que refleja la imagen tradicional del Maligno. Sin embargo, una encuesta conducida en Francia en 1989 por los periodistas de *Le Nouvel Observateur* mostró hasta qué punto el combate era desigual entre los charlatanes y los exorcistas.[5] Según las cifras estimadas por el fisco, cada año 10 millones de personas consultaban a los 40 000 videntes empadronados en el territorio francés, con una tarifa que oscilaba entre los 200 y los 1 000 francos por visita. También se contaron aproximadamente 30 000 curanderos o brujos, sin hablar de los adeptos a las medicinas paralelas, en pleno progreso, incluidas entre los médicos internistas, de los cuales 7% había recurrido a técnicas no reconocidas por el Colegio. En la Radiotelevisión de Luxemburgo, el programa *Média Médium* de Didier Derlich contaba con más de dos millones de oyentes, antes de su suspensión el 31 de marzo de 1989. En cuanto a los aficionados a los horóscopos, en 1985 disponían de 540 000 ejemplares de una prensa especializada, de los cuales 170 000 tenían como único título *Horóscopo*.[6] Este entusiasmo por lo irracional adquiere aún más sentido si se tiene en cuenta que Francia, en ese momento, contaba con 49 000 médicos, 38 000 sacerdotes y 4 300 psicoanalistas. Los exorcistas sólo llegaban a una quincena, distribuidos muy desigualmente en las diócesis de Francia. Eran particularmente poco numerosos al norte de la línea Le Havre-Chambéry, con la excepción de Alsacia. Los obispos de Champaña o de Lorena no contaban con ninguno, como tampoco la mayor parte de los obispados de la región parisiense, salvo París mismo y Pontoise. Al sur de la misma línea, su ausencia era excepcional. Había dos, e incluso tres por diócesis, en particular en el Oeste y el Sudoeste (Bayeux, Coutances, Angers, Le Mans, Angulema, Agen), en Montpellier o en la región lionesa. En Autun, el padre Lambey, nombrado presidente de la Asociación Francesa de Exorcistas en 1977, estimaba que lo irracional había hecho una progresión espectacular desde sus comienzos en la función en 1955. Afirmaba recibir hasta tres "poseídos" por semana contra una veintena de los que había recibido por año al principio de su gestión. Según él, el problema de estos solicitantes comenzaba desde el momento en que tenían la certeza de haber sido hechizados, de donde resultaba la angustia ante la imposibilidad de resolverlo. Vacas secas, o que daban leche desnatada, impotencia y abandono del cónyuge figuraban en el catálogo de sus quejas. Al princi-

[5] "Le pouvoir de magiciens. Parapsychologie. Numérologie. Chiromancie. Médecines parallèles. Voyences", en *Le Nouvel Observateur*, 1-7 de junio de 1989, sobre todo las pp. 12, 14 y 29.

[6] "La France envoûtée. Exorcistes. Astrologues. Voyants. Marabouts", documento coordinado por Josette Alia, en *Le Nouvel Observateur*, 22-28 de febrero de 1985, p. 49.

pio habían consultado a un desencantador, a un curandero o a un vidente, para pedirle por ejemplo un "retorno del afecto" del cónyuge infiel. Cuando estos charlatanes les habían sacado todo el dinero posible, afirmaba el padre, los enviaban a un sacerdote. Detrás de sus propósitos se observa la supervivencia de las viejas tradiciones mágicas rurales, así como la utilización sucesiva de los métodos de curación del mal: si los esfuerzos concretos personales no bastaban, el intermediario llegaba a ser necesario, y cuando el más "dotado" fracasaba sólo quedaba el exorcista diocesano.[7] Pero esta modalidad no era únicamente aldeana. Comprende, prioritariamente, las regiones más influidas por la Iglesia, después de los grandes enfrentamientos religiosos de los tiempos de la Reforma, sobre todo el Oeste, Alsacia y algunas zonas meridionales, donde el poder del calvinismo había determinado una reacción católica más vigorosa que en el gran yacimiento parisiense menos influido por el protestantismo, o que en Champaña y Lorena, provincias dominadas por el catolicismo intransigente de los Guisa y de los miembros de la Santa Liga. Estas tendencias seculares muestran la supervivencia, desde el siglo XVII, de una pedagogía de temor al diablo más desarrollada en algunas regiones que en otras, con un objetivo de reconquista religiosa también muy importante en Bélgica o en Alemania. A partir de enero de 1999, la cantidad de exorcistas franceses se incrementó de un modo espectacular, de 15 a 120, como una respuesta al gran aumento de angustia en la sociedad y el desafío planteado a la Iglesia, tanto por la declinación de la práctica como por la proliferación de las sectas.

Los habitantes urbanos, que se han convertido en la abrumadora mayoría de la población, indudablemente no ignoran el auge de lo irracional. Lejos de limitarse a los campesinos, según una opinión destinada a tranquilizar a aquellos que la emiten, lo irracional invadió las ciudades. Ninguna clase social, ningún estrato cultural, ningún poder está a salvo. "Muchas de las creencias en lo paranormal necesitan de cierta cultura." Por ejemplo, el nivel superior de una muestra de 2 350 personas interrogadas en 1981 creía más que los niveles medios en la telepatía (54%), en los OVNI (37%), en los horóscopos (30%), en los maleficios (23%) o en la telequinesis (22%). Los niveles medios sólo lo superaban en la segunda categoría (42%), formando con ellos un conjunto mucho más crédulo en esta materia que los obreros, los agricultores y los pequeños comerciantes. En cuanto a los estudiantes de la universidad de Montpellier, encuestados en 1988, 24% admitió la existencia del diablo. Si bien 62% de los estudiantes de este grupo eran practicantes muy regu-

[7] Esta estructura de pensamiento ya existía en la época de la caza de brujas. Véase R. Muchembled, *La Sorcière au village*, *op. cit.*

lares y 38% menos regulares, 19% eran no practicantes.[8] Esta correlación sin duda explica el esfuerzo de revitalización de la creencia en el diablo que la Iglesia católica ha emprendido recientemente. Los sociólogos han observado que la fuerte integración religiosa frena la adhesión a lo paranormal. La insistencia reciente en la figura de Satanás, en los últimos años del segundo milenio, probablemente traduce una voluntad de reconquista de los espíritus tentados por las múltiples doctrinas esotéricas, al restablecer el antiguo vínculo entre el miedo al demonio y la lealtad a Dios. El futuro dirá si el intento tiene éxito en los países europeos, donde algunos autores identifican un "retorno de lo religioso", que no es una mera sustitución de lo paranormal por la creencia ortodoxa, sino una coexistencia de ambas cosas en el espíritu de aquellos que no son visceralmente rebeldes por ateísmo, agnosticismo, o por adhesión a un cristianismo tranquilizador.[9]

Los representantes de las ciencias llamadas "duras" no se guían obligatoriamente por una razón infalible, sobre todo cuando se apartan del marco preciso de su especialidad. Invocar, al respecto, las "vacaciones" de la inteligencia o una incursión lúdica sobre un terreno alejado del propio no basta. A veces hay una contaminación entre un resabio de espíritu teológico y un universo determinado por la investigación de punta. Es posible que un filósofo crea "que hay un poder y un *enigma* del Mal situables en el corazón humano y que poseen una consistencia propia más allá de toda manifestación empírica". Después de todo, sólo está ejerciendo su oficio al afirmar su opinión. Pero qué decir de un biólogo que concluye de esta manera un ensayo sobre su campo de estudio:

> Al adherirme a la opinión papal [de Paulo VI sobre Satanás como un "ser viviente"], he afirmado a mi vez la presencia viva del diablo, no como una verdad revelada y un acto de fe, lo cual casi no sería pertinente con mi condición de biólogo apasionado por las cosas naturales, sino como una observación que cada uno puede hacer si desea renunciar a la representación tradicional del diablo que continúa acechando las imaginaciones.

O del mismo sabio que aconseja ciertas estrategias en el "enfrentamiento con el demonio", es decir, consigo mismo, pues "el diablo soy yo".[10] Al repudiar la imagen nostálgica de un Satanás con cuernos y cola —suscribiéndose religiosamente a la observación de Baudelaire

[8] J.-B. Renard, "Élements pour une sociologie du paranormal", en *Religiologiques*, Universidad de Québec, Montreal, núm. 18, otoño de 1998, pp. 34 y 40.

[9] *Ibid.*, pp. 41-43.

[10] B. Sichère, *op. cit.*, p. 14; J.-D. Vincent, *op. cit.*, pp. 271-275. Las palabras entrecomilladas son de los autores.

sobre la astucia más grande del Maligno, que consiste en hacernos creer que no existe—, este eminente investigador establece un perfecto equilibrio entre la teología revisada y el aporte de las ciencias humanas en materia de psicologización del demonio. Tiene todo su derecho a creer eso, a condición de no dar a entender que la biología como tal lo condujo a ello. El impacto de lo irracional no es menos evidente en el universo de los políticos, aun cuando tengan más apego que los científicos a las leyes del destino. El caso de Ronald Reagan y de sus astrólogos es suficientemente conocido para insistir en eso. En cuanto a Francia, muchos primeros ministros y al menos tres presidentes recientes de la República han consultado videntes y astrólogos, e incluso algunos siguen haciéndolo. Una anécdota que parece demasiado increíble para ser cierta afirma que incluso los dos candidatos a las elecciones presidenciales de 1981 se habrían cruzado sin saberlo en el consultorio del mismo vidente. Los miembros de los partidos más importantes encabezan, como se debe, las listas de clientes de los vendedores de esperanzas y de otros especialistas en la adivinación. Al contrario, los representantes del pensamiento "salvaje", los agricultores a quienes a menudo se acusa de credulidad, tienen mucho menos confianza que el resto de la población en los horóscopos, en la cartomancia, en la astrología o en la telepatía.[11]

"El diablo retorna", proclamó en grandes titulares *Le Nouvel Observateur* en 1990.[12] El informe trataba un poco sobre el exorcismo, con una nueva intervención del padre Lambey, pero más aún sobre los crímenes rituales, el rock diabólico y los miembros satánicos de la secta Wica, fenómenos recientes importados del Nuevo Mundo. En realidad, el resurgimiento del demonio es, sobre todo, notable en los Estados Unidos, como se verá más adelante, y en la Iglesia católica, que en 1990 emprendió una gran reforma del ritual de exorcismo. De acuerdo con la moda, muchos semanarios, algunos diarios, revistas y especialistas reunidos en coloquios, contribuyeron al verdadero retorno de la imagen satánica, a partir de mediados de la década de 1980. El diablo llegó a estar presente en todos los medios.[13] Se trataba, sobre todo, de

[11] "Le pouvoir des magiciens", *op. cit.*, artículo de B. Deveau, "Les politiques et leurs voyantes", p. 24; J.-B. Renard, art. cit., p. 34.

[12] "Le diable revient. Sectes. Crimes rituels, Envoûtements. Rock Satanique", en *Le Nouvel Observateur*, 20-26 de diciembre de 1990.

[13] "La France envoûtée", *op. cit.*; "L'art et la manière de magnétiser les gogos", informe de Michel de Pracontal en *L'Évenement du jeudi*, 26/10-1°/11 de 1989, pp. 74-105; "Contre les margoulins de l'irrationnel", en *L'Évenement du jeudi*, 26/10-1°/11 de 1989; "Le diable", en *Panorama, mensuel chrétien*, fuera de serie, núm. 12, 1990; "*Satan le beat*", en *Libération*, 7 de marzo de 1990; "L'Église croit-elle encore au diable?", en *Pano-*

una manifestación de la nueva rapidez de los intercambios culturales en la "aldea global". En Francia, el trasplante maléfico de origen extranjero fracasó ante la indiferencia religiosa creciente y la búsqueda de placer individual; probablemente también porque no encontró un terreno propicio para su desarrollo, al no tener raíces locales poderosas. Unos pocos jóvenes profanadores de tumbas u otros luciferinos hicieron algunos escándalos, pero como anomalías incomprensibles, no como un anuncio de un gran porvenir. Cuando en 1990 se consideraba que la secta Wica, una orden internacional de brujos luciferinos, tenía dos millones de miembros en los Estados Unidos y 500 000 en Gran Bretaña, no reunía más de 500 en Francia, escindidos, por otra parte, en dos agrupaciones después de la secesión de *Licorne* en 1983. Los adeptos de las dos comunidades se definían como brujos a las órdenes de Lucifer, veneraban a Lilit, rendían culto al dios cornudo Cernuno y se reunían las noches de solsticio poniendo los crucifijos al revés. El sexo desempeña para ellos un papel fundamental, con copulaciones en presencia de la gran sacerdotisa y del gran sacerdote. No cabe duda de que estos iniciados han leído muchos tratados de demonología y, probablemente, también a algunos historiadores. Sus preceptos recuerdan curiosamente las historias de Margaret Murray, recogidas por Carlo Ginzburg a propósito del culto al dios cornudo, una explicación "científica" hoy abandonada de la brujería practicada en los tiempos modernos. Sin embargo, la leyenda ha contaminado al cómic reciente, especialmente en las obras de Didier Comès. ¿Acaso es una última vicisitud? Es posible que ni siquiera deje un rastro en el acervo cultural de los lectores convertidos en adultos.[14] Otras sectas satánicas inquietantes, como los Hijos de las Tinieblas, los Portadores del Fuego o los discípulos de la Orden Verde, parecen haberse adormecido desde comienzos de la déca-

rama, mensuel chrétien, núm. 284, septiembre de 1993, pp. 70-71; "Les citoyens et les parasciences" (coloquio organizado por la Cité des Sciences et de l'Industrie y el diario *Le Monde)*, París, Albin Michel, 1993; "Satan revient", de Luc Ferry, en *L'Express*, núm. 2 187, 10 de junio de 1993, pp. 120-122; "Qui a peur du diable?", en *La Vie*, núm. 2 561, 29 de septiembre de 1994, pp. 58-61; "Délivrez-nous du diable", en *Le Monde*, 1° de enero de 1996, p. 9; "Satan et son empire", en *Notre Histoire*, núm. 143, abril de 1997.

[14] En lo que concierne al cómic véase la nota 7 en la introducción, y el siguiente apartado de este capítulo, titulado "Diabólicamente bueno". J.-B. Renard, *Bandes dessinées et Croyeances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, París, PUF, 1986, pp. 199-202, se refiere a la utilización por Comès de las teorías de M. Murray (ob. cit., aparecida en 1921, con una traducción francesa en 1957) y de C. Ginzburg, cuyo libro, *Les Batailles nocturnes*, *op. cit.*, se publicó en Francia en 1980, un año antes de la aparición de las primeras ediciones de *La Belette* de Didier Comès. A propósito de las interpretaciones científicas más recientes de la caza de brujas, véanse R. Muchembled (coord.), *op. cit.*, p. 15; y "Le diable revient", *op. cit.*, artículo de H. Guirchoun, "La sorcière de Bicêtre", pp. 30-32.

da de 1990. El autor del informe hablaba nada menos que de 37 pequeños grupos de este tipo, localizados principalmente en Lyon, Dijon, Tours, Orleans y Caen, sin olvidar a los independientes, como un papa del luciferismo refugiado en un apartamento del Père-Lachaise..., porque había sido acosado por el temible fisco.[15]

Es importante tomar con la distancia necesaria los alegatos demoniacos presentados a los periodistas que van a investigar para un informe especial. Desde mediados de la década de 1980, la polarización del interés sobre el tema proporcionó un buen indicio del desarrollo de una profunda curiosidad, al principio en el universo de los que imponen las modas e incorporan las ideas venidas del extranjero, luego entre el público mismo. Los tipos de publicaciones interesadas responden esencialmente al universo de las personas instruidas, desde lo más selecto de París hasta los ámbitos provinciales, sobre todo a través de los lectores de *Le Monde* y de los más importantes semanarios. Es decir, no se trata de un nivel popular, ni siquiera probablemente de los numerosos aficionados a la literatura *light* o a las publicaciones centradas en la vida soñada de las princesas y estrellas. Satanás interesa más bien a lo más elevado de la pirámide social. Aun cuando se concentra en los miembros de las sectas, encuentra algunos núcleos campesinos recorridos por los exorcistas y se instala en la representación imaginaria urbana. Lejos de las aspiraciones individuales de felicidad que enriquecen a los astrólogos sin necesidad alguna de evocar su sombra, la demonomanía se manifiesta, principalmente, en algunos segmentos de la colectividad, bajo la forma de un extraño luciferismo, de la supervivencia de las creencias campesinas, o de la curiosidad de los más intruidos, fomentada por la invasión de los mitos estadunidenses. La nueva prudencia de los exorcistas en esta materia permite, en todo caso, el éxito de los desembrujadores europeos y de los morabitos africanos que ven ampliar inmensamente su clientela de ciudadanos estresados, preocupados por no alcanzar más rápida y completamente el ideal de placer sin sufrimiento, de gozo sin trabas, sugerido por la publicidad comercial, la nueva religión del fin de siglo. La exigencia de una felicidad inmediata multiplica los infortunios durante una existencia que se prolonga sin cesar, portadores de males que ni la medicina del confort ni el psicoanálisis pueden sanar —de donde provienen las insatisfacciones que al parecer nada puede aplacar—. En ausencia del apoyo psicológico de la religión o de la ayuda del Estado vacilante, en un marco angustioso de relaciones personales caracterizadas por la inestabilidad, las crisis de

[15] "Le diable revint", *op. cit.*, artículo de Henri Guirchoun, "La sorcière de Bicêtre", pp. 30-32.

pareja, la pérdida de referencias estables y el aislamiento creciente en una jungla urbana, son muchos los que buscan desesperadamente la prueba de su propia realidad. Para darle un sentido a la vida, para dejar de ser ignoradas por los otros y sentirse vacías, estas personas se entregan a los intermediarios, de quienes esperan menos una curación que una atención. Están dispuestas a caer en todas las trampas financieras, a sufrir todas las pruebas impuestas, porque al fin entonces tienen la sensación de existir, de constituir un centro de interés para alguien, de ser guiadas por el camino de esa felicidad imperativa que no pueden alcanzar. La diferencia es notable entre estos embrujados urbanos y sus pares campesinos. Para los primeros, el chivo expiatorio tiene poca o ninguna importancia. Por lo general, no desean resolver un conflicto latente con su entorno, en una ciudad como París donde es posible no conocer a sus vecinos, incluso morir silenciosamente, sin amigos, y que el cadáver sólo se descubra ocasionalmente a causa de los olores de la descomposición. Sus inquietudes ya no están determinadas por el temor o el odio a lo extraño. El objetivo de una consulta no es reparar un tejido social deteriorado, ni ser reintegrado al seno de una comunidad como lo desean los campesinos, sino obtener un alivio inmediato, ser tranquilizados por el mago que de esta manera puede sacar ventaja del desasosiego del cliente. El dilema de los políticos preocupados con respecto a su elección, a su carrera, se relaciona con el mismo tipo de fenómenos, lo cual demuestra que la necesidad de ayuda irracional no caracteriza solamente a los menos dotados intelectualmente, a los menos pudientes, sino que se extiende a toda la sociedad sin exceptuar el círculo de los científicos ni el universo de aquellos que se declaran racionalistas o ateos.

Diabólicamente bueno. Publicidad, cerveza y cómics

A fines del segundo milenio, el temor a sí mismo, pero también el miedo a los otros cuando el actor sospecha que tienen los mismos malos pensamientos que él, ha remplazado el temor al diablo cornudo europeo. Éste no es, probablemente, el fenómeno mental más importante de esta época, a diferencia del siglo XIX, pues a menudo se sublima a través de la lectura o del espectáculo de obras lúdicas, o incluso se niega simplemente en nombre de la tiranía de la felicidad y de la religión del placer que imperan en una gran parte del continente. Muchos han dejado de creer en el infierno tradicional y a menudo no creen en la necesidad de controlar los impulsos brutales sumergidos en el inconsciente, ni siquiera las pasiones claramente expresadas. La ola hedonista

venida de California se ha extendido sin gran dificultad en las tierras occidentales a medida que retrocede el orden moral impuesto por las Iglesias y por el comunismo. Ha adquirido un estilo nuevo en la prolongación del ideal de progreso y felicidad, heredado tanto de la Revolución francesa como de las numerosas utopías ulteriores. De la liberación de los pueblos se pasó a la del individuo, y en 1968 se proclamó la prohibición de prohibir, iniciándose la revolución sexual de la década de 1970. Poco a poco se desarrolló la idea según la cual el humano no estaba en el mundo para sufrir sino para gozar la vida, su cuerpo, incluso ciertas sustancias alucinógenas y las drogas. De este modo, retrocedieron y se esfumaron las fronteras entre la ley y el placer, entre el Bien y el Mal. No hace falta ver en esto una trampa del demonio, desde un punto de vista cristiano tradicional. En realidad, se trata de un cambio profundo de la civilización, de una transición del reino del esfuerzo obligatorio hacia otro donde predominan los derechos fundamentales de cada uno a la felicidad inmediata.

El diablo de la Iglesia está desorientado. Ha dejado de ser el maestro o el símbolo repugnante de los deseos bestiales que era absolutamente necesario reprimir para asegurar la salud de la ciudad cristiana (otros dirían la difícil supervivencia de la especie). Dotado ya de una belleza nocturna por los románticos que rehabilitaban la vorágine de las pasiones humanas y la energía salvaje de la revolución liberadora, lentamente se ha vuelto más deseable, a medida que el ser dejaba de desconfiar de sí mismo para mirarse placenteramente en su propio espejo, sin negar aquello que antes se llamaba su animalidad. De esta manera, el demonio interior se modela sobre el narcisismo de su huésped, lo cual invierte los códigos establecidos, agregándole el gusto sulfuroso del pecado o el placer perverso de la transgresión. Después de las experiencias fulgurantes de un Baudelaire, Satanás se transformó gradualmente, llanamente, abandonando el universo de los artistas e intelectuales torturados para llegar a ser un pilar de la publicidad, un producto atractivo capaz de desencadenar los reflejos pavlovianos del placer. ¿Acaso *mettre le diable en enfer** no significa hoy "hacer el amor", expresión francesa muy gráfica que conserva poco de la lección cristiana clásica relativa al control de los impulsos?

La inversión del sentido no se operó de un día para otro. Ha sido lentamente preparada por las temáticas positivas, al principio concentradas en algunos elementos directamente relacionados con Lucifer. En los Países Bajos, un diario socialista publicado en 1892 y dirigido con-

* Meter al diablo en el infierno.

tra el trono, la Bolsa y la religión se llamaba *De roode duivel* [El diablo rojo]. Naturalmente, el demonio proclama en el mismo país que el tabaco es un placer delicioso y lleva la cabeza adornada de pipas antes y después de la primera Guerra Mundial. También se le encuentra en el cartel de una comedia musical donde aparece como animador tocando una trompeta.[16] Francia no va a la zaga. La publicidad contribuye eficazmente a la trivialización del Maligno, incluyéndolo a menudo en códigos que traducen el placer, la ironía y la victoria del hombre sobre la bestia inmunda. El museo del Afiche y la Publicidad de Francia conserva una gran cantidad de obras sobre estos temas que datan de la Belle Époque o de los periodos siguientes. Fausto o el diablo incitan al consumo, no solamente de las piezas teatrales o literarias, sino también del confort y el placer. Mefistófeles es invitado al Olimpia, al Folies-Bergère, al teatro de Robert Houdin. Procura hacer la vida más dulce gracias al "termógeno" que "genera calor y combate la tos, los reumatismos, el dolor de costado". La prolonga incluso si se ha de creer en los fabricantes del elixir Godineau, "el gran descubrimiento del siglo", que bebe un viejo doctor Fausto totalmente vestido de verde, para responder a la amable solicitud de un personaje de rojo que luce una perilla en el mentón y un sombrero con plumas. Un diablo verde destapa un "vino quinado Maurin" del Puy, mientras que una silueta demoniaca roja sentada sobre un peñasco atrapa una botella de Velor achampañado, un producto de Wickes & Co. "El Diablo quita los callos sin peligro", proclama la etiqueta de un frasco de medicamento. Se invita a los propios niños a relativizar su temor al señor de los infiernos. Las tarjetas postales ilustradas producidas en Europa central y en Hungría, en las primeras décadas del siglo XX, lo muestran todavía velludo, cornudo pero encadenado, transportando un chiquillo tranquilo en su cesto durante la fiesta de san Nicolás, mientras persigue a los granujas, llevándose solamente a los más desobedientes. Además, la mujer hace de él lo que quiere, como esas dos jóvenes húngaras que martirizan, arrastrándolo por los cuernos, a un demonio arrodillado, o esa bella dama que, sonriendo, enarbola un monigote demoniaco más ridículo que aterrador.[17]

Estas formas invitan cada vez más a aproximarse a las cosas prohibidas o, simplemente, a los placeres alejados de la austeridad del cristiano perfecto, que han llegado a ser extraordinariamente tentadores bajo el acicate de una publicidad que no duda en tomar prestado su lenguaje simbólico de la religión. Incluso, asume el lugar de ésta al abandonar las temáticas espirituales para prometer al consumidor más que

[16] *Duivels en demonen*, *op. cit.*, pp. 103 y 143.
[17] Documentos reproducidos en R. Villeneuve, *La Beauté du diable*, *op. cit.*, pp. 55-58.

un placer: la felicidad.[18] En el cine se observa una tendencia paralela en algunos filmes. La película de René Clair, *La Beauté du diable* [La belleza del diablo], realizada en 1949, con Michel Simon y Gérard Philipe, traduce muy bien esta irrupción del deseo que ya no se contiene con el miedo al demonio. El realizador vuelve a considerar el mito de Fausto a la luz de los placeres de la vida, exacerbados por el recuerdo reciente de las miserias de la guerra y de la ocupación. Al profesor Fausto (Michel Simon) le aflije morir pronto sin dejar nada detrás de sí. Mefistófeles le tiende una trampa otorgándole sin contrapartida la juventud y la belleza de Gérard Philipe. Pleno de vida, Fausto se hace muy rico y después se enamora perdidamente de una princesa. Entonces, decide firmar un pacto satánico para conservar la riqueza, el poder, la estima y el amor. Lejos de los acentos dramáticos de Goethe, la obra relativiza el viejo temor al diablo afirmando la irreprimible primacía de las pasiones humanas. Sin embargo, todavía no había llegado el momento de una desdramatización completa del tema, pues la enseñanza religiosa y la presión moral siempre inspiraban en muchos contemporáneos el temor al pecado. Sin duda, otros espectadores se reconocían mejor en *La Main du diable* [La mano del diablo, 1942], de Maurice Tourneur, la triste historia de un artista fracasado (Pierre Fresnay), despreciado por la mujer que ama e impulsado a vender su alma al Maligno para, finalmente, convertirse en "alguien". Proyectada en la representación imaginaria, la idea se remonta directamente a las acusaciones de la caza de brujas de los siglos XVI o XVII.

¡Y morir de placer! Los últimos años del siglo XX ven crecer la ola hedonista inspirada por el sentimiento de que cada uno tiene un derecho a la más perfecta felicidad, como lo recalca en toda Europa una publicidad televisiva de fines de la década de 1990, donde diversas estrellas y modelos exaltan las virtudes de un champú concluyendo: "¡Porque yo lo valgo!" El pobre Belcebú se deja arrastrar por esta cabalgata desenfrenada hacia el goce. Incluso, a veces pierde toda connotación demoniaca, para convertirse en una simple metáfora lúdica del placer extremo, del más perfecto bienestar. Algo que hay que reconocerlo es un cambio extraordinario con respecto al terror trágico que esto inspiraba, no hace mucho tiempo, en los espectadores de las hogueras de brujería, de quienes nos separa menos de una decena de generaciones. La inversión resulta espectacular en Bélgica, donde esas ejecuciones fueron numerosas bajo el acicate de una Contrarreforma de extraordinaria intensidad, en una frontera del catolicismo muy disputada du-

[18] J.-B. Renard, *op. cit.*, p. 173; J. Potel, *Religion et Publicité*, París, Cerf, 1981.

rante la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648) con las Provincias Unidas protestantes. Sin embargo, las viejas creencias no han desaparecido del cuerpo ni del alma. Se presiente su supervivencia en las regiones más católicas del país. También se han vertido en la literatura y en el cine fantástico, a través de las películas —entre muchas otras— de Jean Ray y de André Delvaux. *Un soir, un train* [Una noche, un tren, 1968], realizada por éste último e interpretada por Yves Montand y Anouk Aimée, retoma la huella del expresionismo alemán así como el rastro de la terrible presencia maléfica que se complace en desorientar a los personajes y espectadores hasta el triunfo de la muerte —cuando el héroe "tiene la premonición" del accidente ferroviario final—. Pero la transposición cinematográfica o literaria quizá también indica una suerte de exorcismo colectivo que está por cumplirse después de varios siglos de creencias inquietantes. La Flandes onírica de estos autores ya no es la tierra de las terribles persecuciones religiosas del siglo XVI. La migración hacia la representación imaginaria cede espacio, poco a poco, a una ficción estremecedora, después de los espantos reales y de la angustia escatológica. El cómic belga, uno de los más animados y creativos de Europa, se apropia del tema.

El Maligno se encarna, sobre todo, en las obras de dos dibujantes de Ardenas, una región marcada por las numerosas hogueras de brujería.[19] Uno de ellos, Jean-Claude Servais, presenta historias de personajes extraños o inquietantes. La Tchalette es una anciana que por la noche se transforma en un lobo blanco para salvar a su pueblo de las empresas de un brujo. Violette, creada por el guionista Gérard Dewamme, debe al lápiz de Servais su belleza salvaje de la década de 1910: vive sola en los bosques, conoce las hierbas y sabe manejar a los hombres a su antojo. Invitada a un aquelarre por los adeptos de Satanás en *Tendre Violette*, siembra la confusión porque la situación le parece demasiado tediosa. El otro autor, Didier Comès, nacido en un pueblo de lengua alemana y educado por los hermanos maristas, evoca los rituales mágicos como el del huevo, en *Silence*, obra dedicada a un mudo comprometido en un duelo de sortilegios y contrasortilegios. *La Belette* cuenta la verdadera historia de un alemán inducido al suicidio. "Pero él no se apuñaló como en el álbum —precisa el autor—: se emasculó. Y salió a la calle todo desnudo y ensangrentado, mostrando a la gente lo que se había hecho, para no existir a sus ojos". Se descubre en él un poderoso interés en el ocultismo y en los misterios de las relaciones sociales en la campiña.

[19] M.-S. Dupont-Bouchat, W. Frijhoff y R. Muchembled, *Prophètes et Sorciers dans les Pays-Bas, XVI'-XVIII' siècles*, París, Hachette, 1978. Véase la parte escrita por M. S. Dupont-Bouchat sobre Luxemburgo.

Mientras Servais dice que él "juega a creer", Comès parece profundamente influido por su doble educación rural y religiosa. Ha conservado a la vez los temores aldeanos al hechizo, que se traducen en el rechazo a estrechar la mano o cruzar la mirada de un desconocido, y las lecciones morales de sus maestros maristas. Como en los libros del flamenco Hugo Claus, la influencia cristiana de su juventud permanece viva, conduciéndolo a una fascinación inquieta por el espiritismo o por aquello que no se puede explicar verdaderamente. El éxito de sus cómics traduce la existencia de un espacio demoniaco imaginario desarrollado entre los polos opuestos de la credulidad y la duda. Un medio, probablemente, de hablar de aquello que antes era innombrable, de acostumbrarse a las tinieblas, de pasar del terror religioso al estremecimiento más o menos lúdico.[20]

Los jóvenes lectores de 15 a 24 años son los más interesados. Se puede identificar en ellos uno de los fenómenos de cambio cultural más importantes, redoblado por un poderoso efecto histórico de la generación. En realidad, el cómic francobelga de los años de 1945 a 1965 se dirigía esencialmente a los jóvenes de 11 a 14 años, aficionados a lo verosímil y desconfiados frente a lo imaginario. Este cómic sólo concebía lo fantástico en el marco del relato policial conducente al triunfo final de la razón, o de la ciencia ficción que presentaba la coartada de los progresos científicos. Sucede algo muy diferente después de 1965, pues el género se adaptó, entonces, a los lectores de más edad, de entre 15 y 24 años, bajo la influencia del diario *Pilote,* con autores como Gotlib, Fred, Mandryka o Druillet. Su lápiz sacó a la luz las aspiraciones de una sociedad perfecta a la felicidad, la naturaleza, la libertad y la paz, así como a la liberación de la imaginación, como en *Les Aventures potagères du concombre masqué* [Las aventuras hortenses del pepino enmascarado] de Mandryka, sin olvidar los sueños nostálgicos de la infancia que acompañaban un gusto pronunciado por la utopía. De esta manera, se pasó del héroe conformista y "moral" del cómic a un estilo no conformista.[21] Es necesario acotar que algunos lectores pasaron de un tipo al otro, pues dejaron la infancia para entrar a la adolescencia durante la década de 1960 en compañía de sus diarios favoritos que se adaptaban al gusto del momento. El periódico *Vaillant,* donde imperaba un pensamiento

[20] J.-C. Servais, *La Tchalette et Autres Contes de magie et de sorcellerie*, Éditions du Lombard, 1982; J.-C. Servais y G. Dewamme, *Tendre Violette*, Casterman, 1982; D. Comès, *Le Maître des ténèbres*, Casterman, 1980; D. Comès, *La Belette*, Casterman, 1983; D. Comès, *Silence*, Casterman, 1980. Véase también F. Craenhals, *Les Cavaliers de l'Apocalypse*, Casterman 1980; y P. Cuvelier, *Le Royaume des eaux noires*, Éditions du Lombard, 1974.

[21] J.-B. Renard, *op. cit.*, pp. 11, 213-217.

marcado por el comunismo, se convierte en 1965 en *Vaillant-Le journal de Pif,* y luego en *Pif gadget* en 1969. Menos que *Pilote,* comprometido ese mismo año en una crítica cultural irónica, y lejos de la militancia política de *Hara-Kiri,* un diario para adultos, *Tintin* o *Spirou* también pusieron en marcha el tren de la evolución. La generación nacida inmediatamente después de la guerra adoptó los nuevos hábitos imaginativos de ruptura con los modelos anteriores. Al menos, aquellos jóvenes que se identificaban con los ideales utópicos y hedonistas, ecos del cuestionamiento del orden y de la ecología de los adultos, se nutrían de los cómics previos y posteriores al 68, distintos del mundo animal aséptico y bienpensante de *Mickey* o de los cómics católicos.[22] Es en este universo social de contornos indefinidos que se efectúa el gran retroceso del diablo, bajo el impulso de una filosofía del placer personal y de la búsqueda de la felicidad sobre la tierra del "hombre erecto", según la expresión favorita de Rahan, el héroe prehistórico dibujado en *Pif,* partidario —como el periódico— de un rechazo a las obligaciones religiosas y morales anteriores. Para los antiguos alumnos de una escuela confesional deseosa de apartarse de semejante influencia, el rechazo pudo ser aún más intenso, o terminar en una suerte de exorcismo personal, a la manera de Didier Comès, ex pupilo de los maristas. En sus obras, los sacerdotes se llaman "cuervos", y *La Belette* pone en escena a una bruja que se transforma en lechuza para salvar a una mujer de las garras de un maléfico cura negro. Al rechazar este aspecto de sí mismo, la educación de su adolescencia que también le ha impuesto germanizar su nombre, Comès rehabilita la antigua cultura mágica rural que la Iglesia puso en la picota.[23]

No es necesario insistir demasiado en la conmoción de la representación imaginaria francesa o belga de fines de la década de 1960. La juventud de esa época se inscribe en la era del hombre al privilegiar el poder de la voluntad individual, rechazando la piedad colectiva angustiosa, cuyo símbolo era la figura del diablo cornudo. Como el conjunto de los medios de difusión cultural, el cómic estuvo contaminado por un deseo de liberación que retomaba un sueño utópico de felicidad inmediata permitiendo el goce sin trabas. ¿Cuántas obras de la época no han sido rozadas por el ala de esta verdadera religión de la felicidad que rechazaba al Ángel negro, tanto como al Dios terrible que lo dejaba actuar? Reconozco que en mi primer libro, *Culture populaire et Culture des élites dans la France moderne* (1978), se advierte, sin que entonces haya te-

[22] R. Francart, *Trésors de la BD religieuse de 1941 à 1985,* Bruselas, Centre Religieuse d'Information et d'Analyse de la Bande Dessinée, 1985.

[23] J.-B. Renard, *op. cit.,* pp. 199-202.

nido una verdadera conciencia de ello, la influencia de este poderoso flujo de representaciones que iba del cómic a la gran cultura, pasando por el cine y la televisión. El mundo rural que presentaba en la obra, antes de la ofensiva de la cultura de las élites, participaba del mismo mito de una edad de oro rural pasada que los relatos casi contemporáneos de Didier Comès. Las décadas posteriores han mostrado que se trataba de una idealización del pasado, efectuada por la generación del "baby boom". Sin embargo, los jóvenes de comienzos del siglo XXI siguen leyendo los cómics o las obras aparecidas en la época. Desde luego, no se reconocen totalmente en ellos. Otras representaciones imaginarias se injertaron sobre las precedentes para los jóvenes de la crisis de mediados de la década de 1970 y de las siguientes. Nadie dedica un gran espacio al demonio clásico, que parece muerto y enterrado para la mayoría de los europeos actuales. La diferencia con la cultura estadunidense, que se analizará más adelante, es importante. En 1973 se estrenó la película de William Friedkin, *The Exorcist* [El exorcista], interpretada por Ellen Burstyn y Max von Sydow. Si bien tuvo un gran éxito en el mundo entero, fue un acontecimiento fenomenal en los Estados Unidos, con más de 30 millones de espectadores. La obra de la cual se había extraído había vendido cerca de seis millones de ejemplares en el mismo país. En Francia, la crítica fue violenta, sobre todo en *Le Nouvel Observateur* y en *Télérama,* donde se deploraba que el diablo fuera definido como real, en lugar de dejar entrever la ambigüedad, característica específica de la producción fantástica francesa después de Cazotte. Sólo una publicación como *Nostradamus,* especializada en el misterio, afirmó sin ambages que la película abordaba un problema siempre actual.[24] El mundo intelectual francés dudaba. Si se juzga por la ausencia de una verdadera avalancha hacia los cines, gran parte de la población experimentaba lo mismo. Es posible que esta relativa falta de éxito, sobre todo entre los jóvenes, haya sido preparada por el cómic, que había contribuido a desencantar el universo de sus aficionados desde mediados de la década de 1960. Satanás era en Francia una piel de zapa.

El concepto del inconsciente colectivo flamea como una bandera por encima de una sociedad que casi no es pertinente a los ojos de los historiadores. Sin embargo, existe un "no sé qué", un aire de afinidad entre los miembros de un mismo conjunto nacional, regional o local. Poco importa que se le llame estereotipo o representación imaginaria experimentada y compartida. La nación francesa, los bretones, los habitan-

[24] J.-B. Renard, "Le film *L'Exorciste* à travers la presse", 1975, artículo inédito. (Agradezco al autor por la comunicación de este texto.)

tes de Landerneau están entrelazados en esta trama de creencias y de emociones de metamorfosis múltiples, que sólo adquiere todo su sentido y su mayor intensidad en una situación, en un medio preciso y en un momento dado. Bélgica, desgarrada por los problemas comunitarios, también posee características de identidad específicas en la esfera de las representaciones, que la hacen incomparable a Francia y a los Países Bajos, a pesar del idioma compartido, en cada caso, por una parte de la población. Quizá mis propios prejuicios tergiversen la impresión, pero me parece percibir una desdramatización muy reciente del diablo, que constituye un rasgo común en todo el país. Allí, la influencia religiosa había sido mucho más poderosa que en Francia, sobre todo desde comienzos del siglo XVII, cuando los católicos locales se permitían criticar severamente las medidas "tibias" de un Enrique IV, culpable de haber instaurado la tolerancia mediante el Edicto de Nantes. Indudablemente, la representación imaginaria actual sigue muy influida por los simbolismos de origen católico, como ocurre en los cómics. Hergé ya transmitió esos mensajes: cuando el perro Milou está sediento, en *Tintin au Tibet* (1960), se le aparece un demonio a su imagen que le aconseja beber whisky, bajo la mirada acongojada de un buen ángel familiar, sosias del personaje, que se lamenta al verlo ceder a la tentación. El pequeño lector evoca automáticamente el catecismo ilustrado que presenta el pecado bajo la figura de un doble diabólico del niño, y al Bien como su propia persona idealizada.[25] La discrepancia con el libre pensamiento también es más virulenta, más continua, en Bélgica que en Francia, a través de una "guerra universitaria" y escolar siempre activa. Sin embargo, no todos los habitantes comulgan con eso a pesar de compartir ciertos símbolos muy marcados de un placer extremo, diabólicamente bueno. ¿Acaso los futbolistas del equipo nacional no son los "diablos rojos", extraños factores de una cohesión nacional en el entusiasmo? En la televisión, un Mefistófeles de dibujo animado, rubicundo y sardónico, canta sus hazañas. Utilizada por la publicidad, la figura del Maligno evoca cada vez más los mejores placeres de la existencia. Se debería conducir una encuesta precisa para determinar sus numerosas formas. Sólo en el dominio de la bebida belga por excelencia, la cerveza, que efectivamente ofrece algunas de las mejores marcas del mundo, el orgullo nacional magnifica el sabor deleitable; el rito del consumo consolida el vínculo social. A pesar de las diferencias lingüísticas, políticas y religiosas se

[25] En cuanto al tema del catecismo en imágenes, véase el capítulo VI. El motivo del ángel en el cómic es analizado por J.-B. Renard, *op. cit.*, pp. 19-21 y 53. En *Pilote*, Jean Chakir ilustra de 1962 a 1969 las aventuras de un granuja simpático, Tracassin, desorientado entre las solicitudes de su ángel de la guarda Séraphin y su demonio Angelure.

ejerce la unanimidad soñada, sobre todo los domingos, en torno a las mesas de la gran taberna del Roi d'Espagne sobre la Grand-Place de Bruselas, como en muchos otros establecimientos. Pero el demonio no está ausente de la fiesta. Un fenómeno sintomático es que muchas marcas famosas de la deliciosa bebida espumante lo utilizan como metáfora de la felicidad más intensa. Se conoce la célebre *Mort subit* [Muerte súbita], una delicia para los entendidos. La cervecería Huyghe recientemente ha producido una cerveza fuerte ambarina, la *Delirium tremens*. Más explícita aún, la etiqueta de la *Verboden Vrucht* [Fruto prohibido] de Hoegarden, tan sombría como temible, con sus 8.8 grados de alcohol, está ilustrada con una escena de *La tentación,* libremente inspirada en las figuras un tanto perversas de Lucas Cranach: Adán y Eva desnudos en el Edén evocan un paraíso más accesible, muy de acuerdo con un resto de culpabilidad de origen cristiano. Adán le ofrece un gran vaso de la incomparable bebida a su compañera, muy ocupada en degustar el suyo. La etiqueta proclama, en francés y en flamenco, "una cerveza única, de un misterioso color rojo oscuro que alberga el secreto de su sabor rico y complejo", destacado por aromas especiados. Una "cerveza de las colinas" de ocho grados, la *Quintine,* afirma ser pura y simplemente mágica, pues la etiqueta lleva la silueta en sombra china de una bruja cabalgando sobre su escoba, en la más pura tradición demonológica. En un país donde el arte de la cervecería es casi una religión que se enseña en la universidad, la relación íntima del simbolismo del placer con las imágenes antes temibles define una declinación notable del miedo al diablo tradicional. Más aún, en lugar de vigilar, de temer al demonio que se lleva adentro, a diferencia de muchos estadunidenses, los belgas parecen embellecerlo, inundarlo de un dulce néctar, sumergirlo bajo la espuma, lo cual señala el desarrollo de un proceso de búsqueda cada vez más intensa de una felicidad individual altamente reivindicada. Evidentemente, este indicio no es válido para todos; algunos siguen estando muy aferrados a las tradiciones terroríficas, otros todavía temen más o menos la sombra del Maligno. Si bien la literatura y el cine fantástico de factura local, en alternancia con el cómic, contribuyen a trivializar el mito diabólico en el reino, este último pertenece, como toda Europa, a una "aldea global" bombardeada por las imágenes de horror provenientes de los Estados Unidos.[26]

La nueva cultura de masas occidental no podría ignorar totalmente estas influencias, pero su impacto es relativamente limitado en Francia o en Bélgica. Un efecto de la trivialización puede contribuir a expli-

[26] El tema se desarrolla más adelante en este capítulo.

carlo: en realidad, el cómic en lengua francesa no toma seriamente al Diablo, a diferencia de los cómics estadunidenses. La ironía y el humor distinguen a un "Satanás superstar" dibujado por Loro en el número 658 de *Pilote*, en junio de 1972, de su terrible par activo en *El exorcista*. Los vampiros o los zombis a menudo parodian la imagen del monstruo Frankenstein, que a Gotlib le encanta caricaturizar. ¿Cómo es posible que el espectador francés de las películas de horror estadunidenses pueda tomarlas tan en serio como las multitudes del Nuevo Mundo, si ha visto en el número 663 (julio de 1972) de *Pilote* a un vampiro suicidarse con una transfusión de ajos benditos? Es cierto que algunos dibujantes siguen una vena negra, heredada del universo angustioso de Lovecraft, como Philippe Druillet, fascinado por los monstruos y el fango, cuando relata las aventuras de su héroe Lone Sloane, o incluso Enki Bilal, sin olvidar los episodios de brujería insertados por Hugo Pratt en los álbumes de *Corto Maltés*. Indudablemente, la diferencia global de sensibilidad también tiene mucho que ver con la célebre ley del 16 de julio de 1949 que había prohibido en Francia representar la violencia y a los bandidos en el cómic, inaugurando una tradición específicamente francobelga, de la cual los historiadores no han terminado de descubrir los efectos bienhechores sobre los lectores del tercer cuarto del siglo XX.[27] Además, la evolución cultural ha sido notablemente diferente en la Europa protestante, donde la empresa de los espectáculos de horror y de brutalidad venidos del otro lado del Atlántico fue más importante. El terreno se encontraba preparado desde mucho tiempo antes. ¿No es en el norte del continente, sobre todo en Alemania, donde se desarrolló en el cine una estética trágica con algunas de sus raíces en la novela negra o gótica inglesas, así como en los *Teufelsbücher* alemanes del siglo de Lutero?

El demonio expresionista, de "El Golem" a "Dies Irae"

Desde sus orígenes, el séptimo arte se prestó magníficamente a la representación de los fenómenos más o menos asociados con el diablo. Gracias a los efectos especiales cada vez más ingeniosos, permitió "ver" sobre la pantalla lo que la pluma de los escritores evocaba a propósito del infierno o de los abismos más oscuros del alma humana. A diferencia de la obra de arte, el cine puso esas formas en movimiento y luego las dotó de una dimensión sonora maravillosamente evocadora. Ade-

[27] J.-B. Renard, *op. cit.*, pp. 5, 138, 140, 154 y 157.

más, amplificó la lección de los románticos, de los maestros de la novela negra, de los descubridores del inconsciente. Las primeras décadas del siglo XX fueron de una riqueza prodigiosa en este dominio, sobre todo en el apogeo del expresionismo alemán entre 1913 y 1933.[28]

La brisa satánica ya soplaba en Europa a comienzos de la primera Guerra Mundial. En 1913, el danés Stellan Rye filmó para una sociedad alemana *Der Student von Prag* [El estudiante de Praga], encarnado por Paul Wegener. La vieja ciudad ofrecía un cuadro tenebroso, pero la comunidad judía se negó a dejar filmar su antiguo cementerio, que fue reconstruido en un bosque muy real. De repente, este romanticismo visual encontraba el rastro de su ancestro literario, añadiéndole el aporte del teatro de Max Reinhardt, en particular la técnica del claroscuro. Ésta se convirtió en la marca de fábrica de una escuela germánica obsesionada por la representación imaginaria diabólica, a la manera de Goethe. Durante la filmación, Wegener, fascinado por lo insólito, tuvo la idea de su *Golem* [Der Golem] de 1914. Después de haber oído hablar en una leyenda del gueto "de esta misteriosa figura de terracota animada por el rabino Loew" hacia 1580, rodó las escenas de una película hoy perdida, de la cual era el intérprete. Más tarde, en 1920, retomó el proyecto con el título *Der Golem. Wie er in die Welt kam,* limitando la intriga al siglo XVI, cuando las escenas de 1914 mezclaban el pasado con el relato del descubrimiento de *El Golem* en la época del rodaje.[29] El tema del monstruo nacido del orgullo de un hombre, que no duda en emular a Dios, es desde entonces uno de los más frecuentados en el cine mundial, sobre todo a través de las muy numerosas variantes sobre el personaje de Frankenstein o sobre el sabio loco.

Mientras que en Francia Louis Feuillade propone *Les Vampires* [Los vampiros] en 1915-1916, una película de acción sin mucha relación con el título, o en los Estados Unidos ya se apasionan por el tema (*The Vampire,* 1913, y *The Vampires Trail,* 1916), los autores escandinavos y alemanes explotan la veta demoniaca para extraer verdaderos diamantes negros, obras maestras del séptimo arte. En 1920, *Das Kabinett des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari], de Robert Wiene, conjetura sobre la ambigüedad, pues las aventuras terribles del héroe quizá son imaginarias pero abren el camino a los demonios de una Alemania apesadumbrada por su derrota, en pleno caos, donde el doctor Caligari,

[28] L. H. Eisner, *L'Écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionisme*, París, Le Terrain Vague, 1965, edición enriquecida con ilustraciones y textos, París, Losfeld, 1981; lista de películas, pp. 259-272. Véase también J.-L. Leutrat, *Vies de fantômes. Le fantastique au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995.

[29] L. H. Eisner, *op. cit.*, pp. 37-41.

por su sed de poder y su locura asesina, evoca el autoritarismo prusiano y la condena de aquellos que se resisten. Algunos críticos suponen, incluso, que anuncia a Hitler de una manera premonitoria. Éste también sería el caso del *Dr. Mabuse der Spieler* [El doctor Mabuse, 1922], de Fritz Lang, y sobre todo del *Testamento del Dr. Mabuse,* filme sonoro de 1933. Los años inmediatos de la posguerra son extraordinariamente fecundos: en su estudio de "la pantalla demoniaca", Lotte Eisner registra cuatro decenas de películas hasta 1925, luego tres decenas más, desde esa fecha hasta el advenimiento del cine sonoro en 1929. Con el ejemplo de *El Golem,* del *Dr. Caligari* o del *Dr. Mabuse,* algunos han podido crear un arquetipo que entusiasmó a los creadores y a los espectadores. El primer Mabuse de Lang está poblado de visiones alucinantes gracias al uso de las sobreimpresiones, por ejemplo, la imagen del conde hipnotizado y de sus propios dobles fantasmales que repiten los gestos del tramposo. La luz y la atmósfera se utilizan para destacar lo insólito, como cuando Mabuse medita delante del fuego, cuyo resplandor ilumina, por encima del personaje, el retrato inmenso de un Lucifer que se le asemeja.[30] En cuanto a *El Golem* de 1920, la invocación practicada por el rabino Loew encerrado en un círculo de fuego ha sido objeto de ingeniosos efectos especiales y de admirables sobreimpresiones. El movimiento de la cámara, destinado a animar una figura de terracota que va cobrando vida, ha exigido un verdadero talento de mago para distraer al espectador.[31]

Sin artificios escénicos ni decorativos, Friedrich Wilhelm Murnau realiza en 1922 una de las obras maestras del expresionismo alemán: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu, el vampiro]. Esta *sinfonía del horror*, según el título alemán, se inspira libremente en el libro de Bram Stoker consagrado a *Drácula*. Rodada en gran parte en escenarios naturales, alrededor de Lübeck y de Bremen, la película explica la causa de una epidemia de peste ocurrida en la última ciudad en 1838: Nosferatu, un vampiro de los Cárpatos que bebe la sangre de jóvenes víctimas para regenerarse, parte para sembrar la muerte y la desolación siguiendo a un empleado de una agencia inmobiliaria que acude a su terrible morada para proponerle la compra de una casa. Al término de una larga navegación, se convierte en el vecino del desdichado, para después atacar a su joven esposa, Nina. Sin embargo, el sacrificio de esta última no es en vano, pues el monstruo, demasiado ocupado en succionar su sangre, no ve llegar el alba. La luz del día

[30] *Ibid.*, pp. 164-165.

[31] *Ibid.*, pp. 245-249. Carl Boese describe las técnicas de efectos especiales utilizadas durante el rodaje de *El Golem* de 1920.

causa su perdición; entonces cae literalmente en el polvo.[32] Las imágenes sobrecogedoras realizadas sin efectos especiales provocan una angustia metafísica: sobre el barco, el ataúd de Nosferatu, que contiene la tierra de su país sin la cual no puede sobrevivir, junto a otros féretros parecidos llenos de ratas; la entrada de la nave maldita en el puerto; los enterradores en una calle desierta; el vampiro que se desvanece con el canto del gallo. La obra tiene sus raíces en el poderoso simbolismo trágico y fantástico de la cultura germánica, tal como se revela bajo la pluma de los románticos. Nosferatu encarna, a la vez, el pacto satánico de un doctor Fausto que abandona la humanidad y la pulsión de muerte que Freud descubre en el corazón mismo de la vida. En suma, una suerte de encrucijada sobre la ruta occidental de la culpabilización del sujeto, muy arraigada en Alemania a través de la lección sobrenatural de Hoffmann.

Al mismo tiempo, existen fuertes vínculos entre esta representación imaginaria y la de los escandinavos. Sin duda, el protestantismo común de ambas partes, y especialmente el luteranismo, tienen algo que ver en este dominio. Si bien los *Teufelsbücher* han pasado de moda después del siglo XVII, la percepción del demonio conserva características a menudo más obsesivas que en los países católicos. Lo testimonian las películas que exploran precozmente el tema de la brujería. El danés Benjamin Christensen (1879-1959), un gran realizador poco conocido, critica muy severamente todas las formas de supersticiones y destaca el rol nefasto de las iglesias en *Häxan*, de 1921, un filme que trata sobre la brujería a través de los siglos. En esta película mezcla los documentos históricos y las escenas rodadas, interpretando él mismo con cierto humor el doble rol del diablo y del médico, y sigue los pasos de Michelet para denunciar el sadismo de los exorcistas o la histeria en un convento afectado por fenómenos de posesión. El enfoque estético de Christensen tuvo una gran influencia sobre Bergman, especialmente en *Det Sjunde inseglet* [El séptimo sello]. Una vez instalado en Hollywood, abordó algunos temas del mismo género: *El circo del diablo* y *The Seven Footprints to Satan* [Las siete marcas de Satanás], en 1929.

También danés, pero 10 años más joven, Carl Theodor Dreyer (1889-1968), uno de los más grandes maestros del cine mudo formado en su país, así como en Alemania y Suecia, realizó películas de estilo austero y sobrio, marcadas por un evidente rigor luterano. Después de *La pasión de Juana de Arco* de 1928, vinieron *Der traum des Allan Gray* [El sueño de Allan Gray], su primer filme sonoro de 1932; *Dies Irae,* en

[32] *Ibid.*, pp. 69-76.

1943; *Ordet* [La palabra], en 1955, y finalmente *Gertrud*, en 1964. En *Allan Gray* impera lo sobrenatural. Una anciana es en realidad un vampiro, que un valiente médico termina por eliminar definitivamente abriendo su tumba en el cementerio para clavarle una estaca en el cuerpo. El cadáver se transforma instantáneamente en un esqueleto. La lentitud y el silencio obsesivo, interrumpido por algunas frases, acompañan esta exploración de un infierno claramente sugerido: después de su "ejecución", el rostro gigantesco de la anciana aparece rodeado de llamas para el asombro del médico.[33] Las siguientes obras de este autor, a quien se ha considerado marcado por una infancia desdichada, parecen mucho más introspectivas e influidas por una suerte de fervor religioso. *Dies Irae* [El día de la ira] sitúa la acción en el siglo XVI, en casa del pastor Absalón, cuya mujer Anne es mucho más joven que él. La llegada de Martin, el nieto de un matrimonio anterior de Absalón, desencadena el drama. Los dos jóvenes experimentan una fuerte atracción mutua. Sobre la base de las creencias en la magia negra y en la malignidad inefable, la película explora lo más recóndito del alma humana. El amor prohibido revela a Anne sus poderes, pues ella es hija de una bruja quemada y se ha librado de un destino funesto gracias a Absalón, que la ama. Su deseo secreto conduce a la muerte brutal de este último, bajo el ojo implacable de una suegra posesiva que termina por acusarla públicamente de brujería. En lo sucesivo, la culpa y los remordimientos la atormentan. El diablo, completamente invisible, evocado únicamente a través de la explosión de las pasiones, está al acecho. Esto se puede deducir por la expresión de un intenso sentimiento de culpa en el pecador, que jamás hace lo suficiente para conformar a un Dios oculto de exigencias extremas y para huir de un demonio de quien nadie puede escapar totalmente. Sin embargo, la psicología oscura del realizador no parece estar en concordancia con la cultura danesa, quizá más escandinava entre las dos guerras.

Mientras que la historia vacila sobre la cuestión del primer gran conflicto mundial, la sensibilidad dominante en el norte de Europa, más aún en Alemania que en Escandinavia, hace llevar a la pantalla temas turbios, grises, a veces francamente sombríos. Murnau se convierte así en un maestro de las tinieblas, de *Nosferatu* a *Fausto* en 1926, y después en *The Four Devils* [Los cuatro diablos], de 1928, un drama situado en el mundo circense. Robert Wiene *(Las manos de Orlac,* 1924), Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927; *M. el vampiro,* 1931) y Georg Wilhelm Pabst *(La caja de Pandora,* con la mítica Louise Brooks como Lulú,

[33] T. Faivre, *op. cit.*, pp. 203-205.

bajo el título original *Die Büchse der Pandora,* 1929) lo acompañan en este camino donde un Satanás omnipresente se introduce profundamente en el cuerpo humano para conducirlo a su perdición. La producción impresionante de obras maestras expresionistas en esta época no deja lugar a dudas. Se opera una gran mutación que en Alemania conduce a la interiorización del Mal, bajo el efecto de la derrota de 1918. El cirujano loco, obsesionado con la idea de devolverle un rostro a su hija en *Orlacs Hände* [Las manos de Orlac], es un hermano gemelo del personaje interpretado por Peter Lorre en *M. el vampiro*. Lulú (de *La caja de Pandora),* rebosante de erotismo negro, es su hermana, como la Lola-Lola encarnada por Marlene Dietrich en *El ángel azul* (1930), de Josef von Sternberg. La sensualidad femenina y el descenso a los infiernos de un digno profesor renuevan aquí el tema de Fausto a través de la magia de la cámara guiada por un estadunidense de origen vienés que rinde un homenaje deliberado al filme homónimo de Murnau y al expresionismo. La mujer venenosa, flor del mal, y el hombre incapaz de resistir al demonio interior, forman la pareja incandescente que reina sobre un mundo tenebroso imaginario. Nadie mejor que *M. el vampiro* para expresar esta fatalidad de la derrota que aguarda al ser fuera de la patria, cuando es juzgado por un "tribunal" improvisado por los miembros del hampa, después del asesinato de una niña: "No puedo hacer nada al respecto..., nada. ¿Acaso esa cosa maldita no está en mí? ¿Ese fuego? ¿Esa voz? ¿Esa tortura? Debería escapar de mí mismo, pero es imposible. No puedo".

Las escuelas del norte utilizan el poder evocador del cine a fin de explorar con un entusiasmo inigualado el gran mito diabólico occidental. Hasta la segunda Guerra Mundial, los alemanes y escandinavos dominan este universo que cautiva, evidentemente, a sus conciudadanos.[34] El trauma de la Gran Guerra, verdadero sismo para la civilización germánica, incorpora las obsesiones más antiguas; sin duda, un poco del resplandor sombrío de las leyendas nórdicas y quizá, más intensamente, el pesimismo de los *Teufelsbücher* protestantes, para terminar en la percepción aguda de una suerte de crepúsculo de los hombres, rodeados por el Mal e invadidos por él. La existencia no es más que un claroscuro casi sin esperanza. La felicidad no es de este mundo para los artistas comprometidos con la expresión exacerbada de un romanticismo negro, muy alejado de las utopías latinas de la Ilustración y de los sue-

[34] Los estudios de Babelsberg, cerca de Berlín, donde se rodó en 1913 *El estudiante de Praga*, conservan esta tradición a través de una exposición permanente consagrada al cine fantástico, con un catálogo, *Cinefantastic*, de Rolf Giesen (Potsdam Stiftung Deutsche Kinemathek), Berlín, Argon Verlag GmbH, 1994.

ños revolucionarios basados en la posibilidad de cambiar el destino humano, aquí y ahora. Uno de los más grandes realizadores del siglo, el sueco Ingmar Bergman (nacido en 1918), ¿no le hace decir a un personaje de *Fängelse* [Prisión, 1948]: "La vida no es más que un viaje, cruel y desprovisto de sentido, hacia la muerte"? La tradición nórdica, ya representada en 1921 por *La carreta fantasma,* el gran éxito del sueco Victor Sjöström, iba a continuar extendiéndose durante mucho tiempo, sobre todo en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman en 1956, donde la Muerte reina, después de haber tenido en jaque al Caballero, perdonándole sólo una pequeña yunta: solamente la "leche de la ternura humana" puede atenuar un pesimismo fundamental.

Los países católicos jamás conocieron semejante despliegue continuo de imágenes sombrías, a diferencia de los Estados Unidos, donde la fuerte impronta protestante se duplicó debido al gran atractivo comercial encontrado en la explotación de esas imágenes.

El cine negro: horror, suspenso y perversión

El Mal triunfa en los 10 episodios delirantes de *Los vampiros*, de 1915-1916, de Louis Feuillade. Sin embargo, no se trata en modo alguno de bebedores de sangre sino de criminales, crueles como sus jefes, el Gran Vampiro, Satanás o Venenos, y como Irma Vep (anagrama de *vampire),* su consejera enfundada en un leotardo negro, que interpreta Musidora, la primera *vamp* del cine mudo. Esta banda que frecuenta la noche parisiense es la heredera de la mítica "corte de los milagros" de los bandoleros del tiempo de los soberanos absolutos, todavía evocada en 1923 en una película consagrada a *Notre-Dame de París*, la obra de Victor Hugo. De repente, el cine francés tiene el infierno a sus puertas, en el hombre más que en los paisajes oníricos de los suecos o de los expresionistas alemanes. Feuillade filma otra serie deliberadamente menos subversiva que la primera, que había entusiasmado a los surrealistas pero escandalizado a la burguesía: en lo sucesivo, el Bien lo guía en las aventuras de *Judex*. Si embargo, el Maligno no es totalmente desdeñado en Francia. Adquiere las formas más ambiguas y más variadas. Georges Méliès ya se había dedicado a mostrarlo bajo todas sus facetas, desde 1896 en *Le Manoir du diable* [La morada del diablo], luego en el convento, en la posada, en el laboratorio de Mefistófeles, sin olvidar hacerlo intervenir en *Les Quatres Cents Farces du diable* [Las cuatrocientas farsas del diablo], de 1906. En 1942, *La Main du diable* [La mano del diablo] de Maurice Tourneur redujo a Satanás a la figura de

un pequeño notario. Ese mismo año, Marcel Carné le presta el rostro inquietante pero finalmente muy humano de Jules Berry en *Les Visiteurs du soir* [Los visitantes de la noche], una cautivante historia de amor situada en el Medioevo. ¿El Maligno no estaba ya presente, bien oculto, en el centro del drama popular escenificado por el mismo Carné, en *Le jour se lève* [Nace el día, 1939], donde Jean Gabin representa toda la miseria del mundo y se suicida después de haber asesinado a un canalla que martiriza a la joven que él ama? Algunos lo ven más seductor que de costumbre, como René Clair en *La Beauté du diable* [La belleza del diablo, 1949]. Esta película, a veces calificada de pesada y tediosa, a pesar del brillo de Gérard Philipe y del talento de Michel Simon, es una variación sobre el tema de Fausto, más exactamente sobre la idea trivial según la cual la humanidad ha vendido su alma a la ciencia. Jean Cocteau también introdujo al demonio en su producción poética con *La bella y la bestia*, de 1945, fantasía suntuosa adaptada de un cuento infantil. Como se sabe, los cuentos transmiten lecciones del inconsciente a las almas jóvenes. Enseñan tanto a morir como a vivir, incluso en la versión de Cocteau. La Bestia, que llega a ser tan maravillosa en la caracterización de Jean Marais, introduce la muerte y el Mal en el universo despreocupado del comerciante perdido en el bosque. La rosa recogida por el imprudente tiene cierta afinidad con la manzana de Eva, pues el monstruo aterrador que se dice su propietario exige el sacrificio de la Bella, una de las hijas del culpable, como precio por su perdón. La joven es tan bien tratada y rodeada de favores, que sus hermanas sienten celos de ella y convencen a su hermano y a un joven amigo, Avenant, de que reclamen su parte de un tesoro semejante. Avenant pierde la vida en la empresa. Pero una mirada de la Bella transforma a la Bestia en un príncipe encantador. El final feliz, que también se encuentra en la tiranía del *happy end* hollywoodense, no impide la revelación del Mal. Al menos, parece posible amansar, dominar a la bestia por el amor, rechazando la parte salvaje del hombre. ¿Hasta dónde? Quizá no demasiado, si se ha de creer en la lección violenta de las películas de gángsters rodadas en los Estados Unidos entre 1929 y 1934: sólo durante esos años se produjeron entre 250 y 300 filmes consagrados a los violentos y perversos, que ejercieron una influencia considerable sobre el cine mundial. Joseph von Sternberg había proporcionado los arquetipos en *Underworld* [La ley del hampa, 1927], y al año siguiente en *The Drag Net* [Los muelles de Nueva York]. Entre las películas más notables, todas inspiradas en la vida de Al Capone y referidas al ascenso y la inevitable caída de un truhán, como una suerte de parodia negra del sueño americano, figuran *Little Caesar* [El pequeño Cé-

sar, 1930], de Mervyn Le Roy, con Edward G. Robinson; *The Public Enemy* [El enemigo público, 1931], de William Wellman, interpretado por James Cagney, y *Scarface* [Caracortada, 1932], de Howard Hawks. En 1934, el código Hays asestó un golpe muy duro al género exigiendo la desaparición de toda huella de inmoralidad en la pantalla. Los realizadores se dedicaron entonces a exaltar al policía federal, antes del advenimiento del detective privado de la década de 1940. James Cagney supo hacer perfectamente la transición mediante una reconversión en defensor del orden establecido. Los gángsters volvieron más tarde a la pantalla, con *Dillinger* en 1945, de Max Nosseck, *Bonnie and Clyde* en 1967, de Arthur Penn, o *El padrino* en 1972, de Francis Ford Coppola.

En Francia, los filmes negros de la época de la crisis económica mundial no se imitaron al pie de la letra. Se hizo menos alarde de las perversiones que guiaban a los reyes del hampa, renovándose con la fascinación por el aspecto maléfico del ser humano presente en *Los vampiros* de Feuillade. Sin embargo, el demonio ya no tenía necesidad de efectos espectaculares ni de excesos de violencia para afirmar su presencia en el público francés, capaz de advertir la infinita maldad de los personajes humanos descritos con detalle en las obras donde la angustia nacía de una simple intriga policiaca. Henry-Georges Clouzot se convirtió así en el cineasta de la crueldad inefable, del aspecto negro de los individuos, descritos con cinismo y precisión sobre un telón de fondo criminal. *Le Courbeau* [El cuervo, 1943], interpretado por Pierre Fresnay, demuestra que las apariencias más respetables ocultan secretos terribles y múltiples defectos. El autor pone al conjunto de las relaciones sociales bajo el signo eminente del Mal. En *Quai des Orfèvres* [Paseo de los orfebres, 1947], donde Louis Jouvet despliega todo su talento, Clouzot transmite angustia mediante la trivialización de la violencia. También fue el realizador de *Las diabólicas*, de 1955, y de una película inconclusa, *L'Enfer* [El infierno, 1964], de títulos evocadores, pero en las cuales la acción se desarrolla en un mundo más realista, pues el demonio está sobre la tierra, en el fondo de cada uno de nosotros.

El tema del monstruo proveniente del cine de horror casi no tentó a los realizadores franceses. Pero los estadunidense lo retomaron, sobre todo desde comienzos de la década de 1930, en el momento en que los nazis decretaban que el expresionismo era demasiado decadente. Desde 1927 hasta 1945 rodaron una docena de películas de vampiros, entre ellas *London after Midnight* [Londres después de medianoche] en 1927, *Drácula* en 1931, *The Mark of the Vampyre* [La marca del vampiro, 1935], de Tod Browning, así como *The House of Frankenstein* [La ca-

sa de Frankenstein, 1944], de Erle C. Kenton.[35] Bela Lugosi llegó a ser particularmente célebre en la encarnación del conde Drácula, al cual se le adjudicaron nuevamente la marca, los hijos y la hija en un título posterior, a fin de aprovechar el éxito de un género monopolizado por Hollywood; antes de la nueva ola vampírica inglesa inaugurada en 1958 con *The Horror of Dracula* [La pesadilla de Drácula] de Terence Fisher, el tema sólo inspiró a un realizador originario de otro país, Dreyer, que filmó *Vampyr* [Vampiro] en 1932, bajo un sello francés. ¡Esto es el colmo si se piensa que Drácula había nacido de la imaginación fértil de un inglés, Bram Stoker, y presentaba a las víctimas dotadas de todas las cualidades británicas! Si bien es cierto que Terence Fisher retomó la vena con brillantez en muchos filmes de calidad interpretados por Christopher Lee. Durante la década de 1960 los realizadores mexicanos, italianos o franceses también aceptaron el desafío, como Roger Vadim con *Et mourir de plaisir* [Y morir de placer, 1960].

El género de horror se vendía bien en los Estados Unidos durante la gran crisis económica, y los Estudios Universal hicieron del tema una especialidad a comienzos de la década de 1930, sumando al filón representado por las aventuras de Drácula el de la criatura creada por Frankenstein, tan bien encarnada por Boris Karloff, e incluso el de *La momia* de 1932, imaginada por Karl Freund. La Metro Goldwin Meyer (MGM) no fue a la zaga gracias a Tod Browning, quien en 1932 filmó *Freaks* [Los monstruos], una terrible historia de venganza amorosa entre los fenómenos humanos exhibidos en un circo. El relato, que hoy ha llegado a ser mítico, inicialmente había suscitado las condenas de la censura, lo cual no impidió a Tod Browning, un veterano del filme policiaco, realizar *The Devil Doll* [Las muñecas del diablo] en 1936. El clima de desaliento, en una época azotada por el terrible flagelo del desempleo, después de la gran crisis bursátil y sus epidemias de suicidios, se prestaba a este auge de los monstruos como un remedio para la angustia. Los estadunidenses proyectaron vigorosamente sus frustraciones e inquietudes sobre la pantalla, en lugar de interiorizarlas como parecían hacer los franceses. Lo cual, también, significaba que ellos no habían terminado con el miedo al enemigo exterior, representado por Drácula, capaz de contaminar a cada ser humano y entrar en su cuerpo: la víctima mordida por el vampiro perdía toda esperanza de salud. La secta de los succionadores de sangre recuerda a la de las brujas quemadas en Salem. Satanás está detrás de todo eso, invicto, invencible. El único remedio es no tener ningún contacto con el Mal y exterminarlo cuando se pre-

[35] T. Faivre, *op. cit.*, pp. 205-210.

senta. En *King Kong,* de 1933, dirigida por Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, el exorcismo colectivo propuesto al espectador llega a un punto culminante: la Bestia que ha codiciado a la Bella sólo puede ser abatida en la jungla moderna, sobre el rascacielos donde se ha refugiado. La diferencia con la película posterior de Cocteau, y más generalmente con el gusto francés, resulta evidente. El puritanismo estadunidense no transige con el diablo, al cual no le encuentra la menor belleza. Nada más que horror, pues el demonio hace del hombre un lobo para los otros, como en *The Most Dangerous Game* [La caza más peligrosa, 1932], donde la cacería es humana, y en *The Island of Lost Souls* [La isla de las almas perdidas, 1933], habitada por un sabio loco y sádico, interpretado por Charles Laughton.

No se podría afirmar con certeza que el catolicismo es una vacuna contra esta poderosa obsesión. Sin embargo, es posible que la atempere al relativizarla e interiorizarla. La Europa de la época de la gran crisis, Alemania incluida, parece menos obsesionada por estas imágenes dramáticas. Como se ha observado, en Francia el diablo se hace más bien filósofo. Los cineastas son a veces francamente atrevidos con él, como René Clair, entonces exiliado en los Estados Unidos, con su película *I Married a Witch* [Me casé con una bruja], filmada en 1942. Es cierto que el país de Voltaire está más profundamente marcado desde la Revolución de 1789 por una cultura igualitaria laica, que deja poco espacio al demonio clásico, cuya imagen está mezclada, por otra parte, con el ángel rebelde de los románticos. Sin embargo, en los Estados Unidos también existen destacados representantes de la comedia fílmica, como Frank Capra, George Cukor, Leo McCarey y Ernst Lubitsch, que hacen olvidar la crisis y tornan, a veces, más ligero el velo religioso, como ocurre con *Heaven Can Wait* [El cielo puede esperar, 1943], de Lubitsch, una amable fantasía que desdramatiza la muerte mostrando un paraíso color de rosa. Aun así, la exploración de las vertientes maléficas del universo es más intensa y se proyecta en una catarata de imágenes cinematográficas espectaculares. En Inglaterra, Alfred Hitchcock, un católico irónico y feroz, prefiere todo lo contrario, evocar y aproximarse a las fronteras inciertas del Bien y del Mal, en su primer periodo hasta fines de la década de 1930. También aborda el problema del perdón y de la condena, en *The Thirty Nine Steps* [Los 39 escalones, 1935], en *Young and Innocent* [Inocencia y juventud, 1937], y en *The Lady Vanishes* [Alarma en el expreso, 1938]. Como muchos otros europeos, Hitchcock pone más énfasis en el universo psicológico del sujeto que en las formas monstruosas directamente reveladoras de la presencia del Maligno. La angustia proviene de la confusión creada por el *suspenso*, no

de un horror inmediato. El rechazo sólo se opera después de un estadio ambiguo de fascinación y de aumento incontenible de una inquietud difusa, pues sus héroes son siempre seres "jóvenes e inocentes" atrapados en un engranaje demoniaco, briznas de hierba bamboleadas por el destino, en un universo donde "todo es signo de peligro y de amenaza", como lo afirma François Truffaut a propósito de *Los 39 escalones*. ¿Acaso Hitchcock no es él mismo un poco diabólico cuando acapara el rol de realizador supremo, guiña el ojo sarcástico y hace rebotar las balas del revólver sobre una Biblia colocada debajo de una chaqueta? Llamado maestro en los Estados Unidos, desplegó allí su raro talento mientras continuaba explorando el subconsciente humano en *Spellbound* [Cuéntame tu vida, 1945]. Su arte maduró hasta llegar a exponer una moral obsesiva, como lo hizo en su tiempo el obispo Jean-Pierre Camus al contar las "historias trágicas".[36] Si bien los autores casi no están conscientes de ello, el cine negro retoma la vía de la denuncia barroca de los pecados y de la intensificación de la culpabilidad del hombre, que alcanzó su plenitud a comienzos del siglo XVII. *Strangers on a Train* [Pacto siniestro, 1951], es una de las obras maestras de Hitchcock, y presenta personajes que no son más que títeres, almas enfrentadas con el Mal. El realizador demiurgo juega con ellas, poniendo en escena una marcha fúnebre de pasiones que termina implacablemente en la idea de una reversibilidad total de los principios que fundamentan la moral. Una conversación amable en un tren entre dos hombres completamente desconocidos, termina de esta manera en un intercambio de crímenes, deseados por uno y de los cuales el otro sólo se puede librar mediante un duelo a muerte sobre un tiovivo inutilizado. El tema de la transferencia de la culpa es frecuente en toda la obra de uno de los principales genios del séptimo arte: *Rebeca* de 1940, *The Wrong Man* [El hombre equivocado, 1957], etc. En *The Birds* [Los pájaros, 1963], cuando Hitchcock deja huir a la pareja en una inexplicable tregua de los sitiadores alados, priva al espectador de la certeza de poder dominar el Mal, lo cual redobla la angustia.

En Estados Unidos, su mensaje inicial llega en un buen momento, después de una guerra que ha llevado a endemoniar al enemigo, al simplificar sus rasgos hasta el extremo con un fin propagandístico. Pero una parte del público se cansa de las evocaciones de los nazis o de los japoneses aterradores, opuestas a los retratos favorecedores de los soldados estadunidenses que se sacrifican por la libertad y el Bien. Sólo pide disfrutar de una visión de la humanidad más sutil, incluso más

[36] Véase el capítulo IV.

perversa, mientras las juventudes occidentales redescubren los placeres de la vida después de años de privaciones y peligros. *The Pursued* [El perseguido, 1947], una película de vaqueros de Raoul Walsh, presenta a un hombre que exorciza los traumas de su infancia, encarnado por el brillante actor Robert Mitchum, como una manera de revitalizar un género empobrecido desde mediados de la década de 1930. Más próximos aún a la vena de Hitchcock, los detectives privados remplazan a los agentes de la policía secreta en el cine negro, aportando una nueva fascinación por el crimen y las zonas más oscuras de la personalidad, en neto contraste con la tradición espectacular de las historias de gángsters. Algunos críticos han creído ver en ello la metáfora de una pesadilla colectiva que sería el reverso exacto del "sueño americano". También se puede pensar que la psicologización del tema y la interiorización del Mal progresan, pero más lentamente que en Europa, sin hacer desaparecer las imágenes aterradoras.[37] John Huston había llevado la voz cantante en 1941, con *The Maltese Falcon* [El halcón maltés], entronizando a su amigo Humphrey Bogart como el arquetipo del "detective" duro de matar, en un clima de traiciones, lluvia y sombras sobre la ciudad, frente a un villano cortés pero maléfico interpretado por el talentoso Peter Lorre, una vez más el Maldito. El éxito del género no se detuvo hasta 1955: *White Heat* [Frenesí, 1949]; *The Enforcer* [El ejecutor, 1951], etc. En *The Seventh Victim* [La séptima víctima, 1943], la cámara de Mark Robson, guiada por el talento del productor Val Lewton, relaciona directamente el filme negro con el satanismo, al evocar la fuga de un héroe acosado a través de la infernal ciudad de Nueva York.

El demonio no se deja olvidar fácilmente. En 1942, *Cat People* [La marca de la pantera], de Jacques Tourneur, también producida por Val Lewton, obtiene un gran éxito en los Estados Unidos. La historia concierne a un pueblo de hombres-felinos que se ocultan entre la gente corriente para cometer sus crímenes. Una vez más reaparece el síndrome de Salem, del enemigo interior secreto, cómplice del diablo. Menos de una década más tarde, Aldous Huxley abordará el tema en profundidad, tanto en el teatro como en la literatura.[38] Evidentemente, la adhesión del público condujo a los estudios cinematográficos a repetir la experiencia. Val Lewton explotó a fondo la vena. Produjo una después de otra *I walked with a zombie* [Caminé con un zombie] y *The Leopard Man* [El hombre leopardo], ambas dirigidas por Jacques Tourneur en 1943, y el mismo año *The Seventh Victim* [La séptima víctima]. En 1945 se

[37] Evocados a continuación en la sección "Los demonios de América".
[38] A. Huxley, *The Devils of Loudun*, Londres, Chatto & Windus, 1952.

estrenó *The Body Snatcher* [El ladrón de cadáveres], de Robert Wise, interpretada por Boris Karloff, según una novela de Robert Louis Stevenson, siempre producida por Val Lewton, quien además colaboró en el guión. Sin embargo, la paranoia anticomunista desencadenada por la Guerra Fría ocultó este resurgimiento del monstruo infernal, al definir "al rojo" como el más execrable de los demonios. A partir de 1949, la ciencia ficción transmite un conjunto de temores dirigidos hacia el otro, el extraterrestre, que a menudo simboliza la Rusia diabólica al acecho, que viene a invadir la dulce nación de la bandera estrellada, a veces, incluso, introduciéndose en el cuerpo de los buenos ciudadanos. Salem se reconoce bajo todas las formas, lo cual hace perdurar un poderoso síndrome de temor a la invasión maléfica, adaptada a las mutaciones de la sociedad. Si bien muchas películas del género son de "mala calidad" y de una gran ingenuidad, en todo caso son bien recibidas por un público ávido de imágenes maravillosas y de cómics donde Supermán vela por una América amenazada. Harry Horner filma en 1952 *Red Planet Mars* [Marte, el planeta rojo], donde denuncia, como lo indica su título, el nuevo peligro rojo. En 1951, Robert Wise realiza *The Day the Earth Stood Still* [El día que paralizaron la Tierra], lo cual no le impidió filmar *West Side Story* [Amor sin barreras] 10 años más tarde. Son muchos los cineastas que evocan el fin del mundo, evidentemente, debido a las artimañas de Satanás, sobre todo a través del peligro atómico denunciado en 1959 con *The World, The Flesh, and the Devil* [El mundo, la carne y el diablo] de Ranald MacDougall. Uno se pregunta cómo los Estados Unidos, o al menos los espectadores, han podido resistir a los ataques incesantes de los otros planetas, de los cangrejos, de las muñecas, de los ladrones de cadáveres como en *Invasion of the Body Snatchers* [La invasión de los profanadores de tumbas], de Don Siegel, y la nueva versión de Philippe Kaufman, en 1956 y 1978, respectivamente, que se despliegan en las pantallas. Al menos, podían contar con el apoyo activo de sus amigos ingleses, grandes creadores y consumidores de fantasmas demoniacos. Desde fines de los la década de 1950, Drácula y Frankenstein hacían una buena recaudación. En 1961, no satisfecho con adjudicarle amantes a Drácula, Terence Fisher evocó un nuevo anatema en *The Curse of the Werewolf* [La maldición del hombre lobo]. Hammer, el célebre estudioso cinematográfico inglés, había descubierto la importancia del filón fantástico desde 1955, con *The Quatermass Experiment* [El experimento de Quatermass], de Val Guest, primera de una larga serie de aventuras del *Profesor Quatermass*, de Nigel Kneale, de quien también se extrajo una serie televisada en 1979. El éxito mundial de la serie estadunidense *X-Files* [Expedientes secretos X], desde

1993, seguramente tiene su origen en esta permanencia profunda, a pesar de los periodos de eclipse de una temática centrada en la invasión de los cuerpos humanos por una entidad maléfica —que se remonta a los procesos de brujería de los tiempos modernos, en particular al caso de Salem—.

Los fenómenos de las generaciones pueden explicar el desgaste temporal de este tema que había sido demasiado trillado por las pesadas maquinarias de Hammer o de Hollywood. Sólo recuperó su fuerza cuando se debilitó el interés por las formas que lo remplazaron, antes de ceder terreno por razones idénticas, pues la necesidad de comprender lo que es el Mal permanece siempre vigente en la cultura de las sociedades. Las recetas más exitosas de los años 1968 a 1977 se trasladaron a las películas policiacas, sobre todo a las que ponían en escena a policías básicamente desanimados que se convertían en justicieros en la jungla de asfalto de las ciudades, como *Dirty Harry* [Harry el sucio], de Don Siegel, en 1971. Ese mismo año, en Inglaterra, *The Devils* [Los demonios], de Ken Russell, relata una historia de brujas y hogueras, de intolerancia y de persecuciones, en el momento preciso en que el género de los vampiros y monstruos, hasta entonces popular, comenzaba a agotarse. En los Estados Unidos, *The Exorcist* [El exorcista], de William Friedkin, obtiene un éxito extraordinario en 1973. Los periódicos informaron sobre las escenas de histeria entre los espectadores de Boston y de la Costa Este. La representación de un ritual católico de exorcismo sobre el cuerpo de una poseída había causado una fuerte impresión entre los puritanos, cuando muchos europeos se sintieron más bien decepcionados al ver esta producción precedida de una fama inquietante. En 1975 se habían vendido 30 millones de entradas en los Estados Unidos, lo cual da una idea de la influencia sociológica del tema.

La representación imaginaria estadunidense de la década de 1970 dedicaba un amplio espacio a la obsesión por los complots, conducidos por espías o por asesinos. *Harry el sucio,* en un sentido tanto propio como figurado, encarnaba el rechazo a una corrupción generalizada. El individuo se sentía atrapado, como en las realizaciones de Martin Scorsese, a menos que se entregara a los sueños de muerte de los héroes de *Easy Rider* [Busco mi destino, 1969], filmada por Dennis Hopper y erigida en una película de culto por la generación joven. El malestar tenía un nombre: Vietnam. Y nacía de una pérdida de confianza, relativa si se juzga de una manera retrospectiva, desencadenada en la década de 1960 por el asesinato del presidente Kennedy y por el agravamiento de la amenaza soviética. La ciencia ficción o el cine de horror, considerados como géneros menores que sobrevivían en la serie B después de

la recaída del interés por estos temas durante la década de 1950, produjeron a su vez grandes éxitos comerciales. Los mensajes tranquilizadores de *Star Wars* [La guerra de las galaxias, 1977], dirigida por George Lucas, o *Close Encounters of the Third Kind* [Encuentros cercanos del tercer tipo], filmada el mismo año por Steven Spielberg, donde el Bien termina siempre por imponerse, explican el entusiasmo del público. Las multitudes sentían la misma fascinación por las películas "catástrofes" de efectos especiales aterradores como *The Towering Inferno* [Infierno en la torre], dirigida por John Guillermin en 1974. También se fascinaban con los filmes de horror más espantosos como *El exorcista*. En todos los casos, la principal explicación parece ser un mecanismo de liberación de la angustia latente, lo cual significa que el miedo al demonio, experimentado en la última obra, constituía siempre una estructura psíquica importante para una gran parte de la población estadunidense, de una manera mucho más intensa y más profundamente vivida que en Europa, donde los filmes en cuestión interesaban principalmente a los espectadores jóvenes y, por lo general, se percibían desde una perspectiva más lúdica. La misma discordancia se observa en la década de 1990 a propósito de los relatos de violencia o de las acciones de los asesinos seriales, que desencadenaron una gran cantidad de actos criminales en los Estados Unidos pero casi nunca en el Viejo Continente.

El horror cinematográfico de la década de 1970 se puede interpretar como un epítome de la descomposición cultural. Reactiva los más viejos fantasmas diabólicos, por otra parte, muy activos en las sectas luciferinas. El polaco Roman Polansky había abierto la caja de Pandora con *Rosemary's Baby* [El bebé de Rosemary] en 1968, una historia sobre el vástago del demonio que no se muestra jamás, lo cual hace surgir la duda sobre la realidad del hecho, a la manera de Cazotte y de los maestros franceses del relato fantástico. ¿Quizá esto era una pesadilla? Un año más tarde, su mujer, la actriz Sharon Tate, moría asesinada en California, en circunstancias aterradoras, por un grupo de satánicos cuya relación era posible pero no establecida con la obra de su marido. Además, en 1967 este último había parodiado el tema de Drácula en *Dance of the Vampires* [La danza de los vampiros].

La introducción del niño como actor del espanto es una nueva característica importante en las películas filmadas en los Estados Unidos a partir de la década de 1970, como si el tema señalara una dificultad para transmitir los roles en una sociedad desconcertada, así como una culpabilidad intensa de las generaciones adultas a causa de lo que ellas piensan dejar como ruinas a las siguientes, lo cual necesariamen-

te debe desencadenar el repudio a ese mundo por los herederos. Al menos de esta manera se pueden interpretar los numerosos ejemplos donde los jóvenes se convierten en los vectores privilegiados del Mal. Tal es el caso de *El exorcista* y de *El exorcista II,* de 1977, una película inglesa dirigida por John Boorman, cuya obra propone además la idea de un retorno necesario a las fuentes mediante una iniciación dolorosa más purificadora, como en *Deliverance* [Redención, 1972]. El fenómeno es aun más evidente en *Carrie,* de 1976, dirigida por Brian de Palma. Los niños mutantes, peligrosos y despiadados inundan las series de televisión, junto con los adolescentes asesinos y los monstruos enloquecedores. *The Night of the Living Dead* [La noche de los muertos vivientes], filmada por George A. Romero en 1968, pone en escena a vampiros caníbales que no dejan ningún sobreviviente. Atrapado por uno de ellos, el último humano que sale de la granja maldita es abatido por los salvadores. ¿Una alegoría de la guerra de Vietnam? ¿O, más simplemente, una reafirmación obstinada de la idea de la contaminación demoniaca irremediable, que obliga a exterminar a todo individuo contaminado, como en las películas dedicadas al conde Drácula? El ser tocado por el ala del Maldito no puede albergar ninguna esperanza de salud.

La marejada satánica no ha cesado en los Estados Unidos, ni en el cine ni en la televisión, donde se multiplican las historias de fantasmas, de hombres lobos, de brujas, de depredadores de todo género. Desde 1984, la famosa serie *Nightmare on Elm Street* [Pesadilla en la Calle del Infierno], basada en un muerto viviente, Freddy Krueger, que persigue sin descanso a sus víctimas, traduce una obsesión macabra por la violencia y la sangre. El demonio sigue siendo omnipresente en la cultura anglosajona. No es por azar que el italiano Riccardo Freda haya escogido el seudónimo de Robert Hampton para filmar en 1962 *L'orribile segreto del dottore Hichcock* [El terrible secreto del doctor Hichcock], y más tarde, en 1963, *Lo spettro* [El espectro]. Freda pretendía aprovechar el enorme éxito obtenido en 1958 por Terence Fisher con *The Horror of Dracula* [La pesadilla de Drácula], cuando su propia película de 1956, *I Vampiri,* no había sido muy bien recibida. La semejanza entre el nombre del héroe y el del maestro del suspenso agrega un atractivo suplementario a la aventura de un sabio desesperado que intenta hacer revivir a su hija utlizando la sangre de la hermana de ésta. Sin embargo, el horror a la italiana se ha caracterizado por producir muy pocas obras originales de calidad, como *La masquera del demonio* [La máscara del demonio], filmada por Mario Bava en 1960, antes de declinar considerablemente desde mediados de la década de 1960 —y de conformarse con pálidas imitaciones de *Frankenstein* o *El exorcista*—. La necesidad

popular de consumo existe en el país, aun cuando no se nutra de fenómenos culturales tan profundos como en Inglaterra y los Estados Unidos. Además, es probable que el público latino guarde generalmente cierta distancia de las imágenes fuertes provenientes del horror anglosajón, asociadas con estereotipos que no siempre comparte. En cuanto al *Nosferatu* filmado por el alemán Werner Herzog en 1979, casi no produce estremecimiento porque evoca de un modo demasiado esteticista la obra maestra del expresionismo. Algunas buenas películas francesas recientes también se adhieren a la temática demoniaca, de una manera muy interiorizada en el caso de Robert Bresson, director de *Le Diable probablement* [El diablo, probablemente, 1977], donde afirma la intervención incesante del Maligno.[39]

El estadunidense Stanley Kubrick (1928-1999), instalado en Inglaterra desde 1961, ocupa un lugar particular pero fundamental en el dominio de la expresión demoniaca en el cine. Recluido, subversivo y célebre, sin haber sido abiertamente reconocido por la industria hollywoodense ni haber recibido jamás un Oscar, es el autor de una obra tan completa como inquietante con 13 largometrajes en total, de los cuales tres figuran en la lista de las 100 mejores producciones nacionales del siglo establecida por el American Film Institute: *Dr. Strangelove* [Dr. Insólito, 1964]; *2001: Odisea del espacio,* de 1968, y *A Clockwork Orange* [Naranja mecánica, 1971].[40] En 1958, *Paths of Glory* [La patrulla infernal] desató un escándalo, pues su realizador mostraba la guerra de una manera que transgredía todos los estereotipos patrióticos, colocando al conjunto de los personajes bajo el signo de la locura. *Lolita,* en 1962, fue su último éxito comercial, a pesar del atentado flagrante contra las buenas costumbres contenido en esta adaptación del libro de Nabokov. Después vino la apuesta ganadora, en la época de los éxitos de la temática vampírica en las producciones de los estudios Hammer. *Dr. Insólito* es una gran farsa sobre el tema del peligro atómico donde se destaca la escena del "rodeo" sobre la bomba, la locura asesina de los militares de pocas luces y la imagen inquietante de un sabio que conduce el mundo a su perdición. Kubrick hace añicos, en un sentido literal, el género muy anglosajón del desdoblamiento de la personalidad bajo el efecto de experimentos científicos peligrosos, representado en la pantalla por las diversas versiones de *Doctor Jekyll y*

[39] La película de Robert Bresson, *Le Diable probablement*, se analiza en *L'Avant Scène, Cinéma*, núms. 408-409, enero-febrero de 1992, pp. 1-130. Además, la *Revue du cinéma*, núm. 456, enero de 1990, pp. 60-69, presenta *Le Diable* (1972) de Andrzej Zulawski.

[40] *Le Monde,* 10 de marzo de 1999, pp. 30-31, dedicó un excelente artículo al cineasta desaparecido el 7 de marzo de ese año.

Mister Hyde, según la novela de Stevenson aparecida en 1886. Un inventario efectuado a comienzos de la década de 1980 registró 22 adaptaciones, entre las cuales se destacan las de John Stuart Robertson en 1920, la de Rouben Mamoulian en 1931 y la de Victor Fleming en 1941.[41] La burla utilizada en *Dr. Insólito* no impide de ningún modo transmitir el mensaje habitual: la bestia está en el hombre. Un año antes, en 1963, Jerry Lewis había propuesto e interpretado su propia visión del tema en *The Nutty Professor* [El profesor chiflado], distribuido en Francia con el título *Docteur Jerry et Mister Love*. Esto vale mucho más que la fama de payaso del autor, pues aborda, con un enfoque cómico, un tema que obsesiona y angustia a muchos estadunidenses, tan conocido entre ellos como Hamlet en Inglaterra o Fausto en Alemania. Kubrick y Lewis abordan precisamente la cultura de sus conciudadanos en su aspecto más obsesivo: el miedo. Su humor hace rechinar los dientes, muy alejado del humor de *Dr. Pickle y Mr. Pride*, interpretado por Stan Laurel en 1925. También se atreven a presentar abiertamente lo que muchos no desean afrontar: el problema de la ciencia y el mito del progreso enfrentados a los abismos del alma humana.

Estos últimos obsesionan a Stanley Kubrick. *2001: Odisea del espacio* se estrena en 1968, al comienzo de la gran ola de interés por la ciencia ficción. Extraña y espectacular, la película conduce al público mucho más allá de las estrellas. Transmite un mensaje persistente en la obra del cineasta, sobre el Mal presente en el corazón mismo de la naturaleza humana, sobre la catástrofe inevitable, incluso sin un sabio demente, sobre la locura que surge de todas partes. El escándalo causado por *Naranja mecánica* en 1971, una historia sumamente violenta, una premonición de las guerras urbanas que azotaron a los Estados Unidos antes de llegar a Europa a fines del siglo XX, fue una medida de la lucidez visionaria del realizador. Kubrick se atrevía a mostrar, una vez más, lo que se deseaba callar: el poder maléfico incontenible e infinito, oculto bajo la cáscara de la gran naranja estadunidense, aun cuando los jóvenes asesinos de Inglaterra proporcionaran el telón de fondo del relato. En ese momento, *Dirty Harry* [Harry el sucio] y todos los justicieros expresaban exactamente lo mismo. Pero la ficción policiaca daba al espectador la impresión de que una barrera infranqueable lo protegía del demonio burlón, su semejante, su hermano. Por el contrario, Kubrick no dejaría la conciencia tranquila, al afirmar que todos son culpables.

En 1980, *The Shining* [El resplandor] apelaba al horror, que enton-

[41] J.-L. Leutrat, *op. cit.*, pp. 122-125.

ces obtenía los éxitos comerciales más impresionantes con las continuaciones y las imitaciones de *El exorcista* o de *Carrie*, sin olvidar *The Omen* [La maldición] en 1976 y *Alien, el octavo pasajero* en 1979. Se podría tratar de la pesadilla de un niño que llega en compañía de sus padres a un hotel apartado, donde todo es posible. El lugar misterioso lo angustia, pues encierra un poder destructivo de una intensidad extraordinaria, sugerida por la sangre que se filtra por debajo de una puerta y fluye como un torrente en los pasillos. Esa sangre evoca en el espectador las numerosas producciones cinematográficas aterradoras. Sin embargo, el atractivo de la película es el hecho de proyectar la locura devastadora del hotel sobre el personaje del padre, encarnado por Jack Nicholson. Transformado, endemoniado, este último emprende una persecución espantosa para asesinar a su propio hijo. Una vez más, el realizador se concentra en las obsesiones estadunidenses, subvirtiéndolas. Cuando en el cine abundan los niños demoniacos, Kubrick revierte la situación para afirmar que los adultos poseen en el fondo de su alma el instinto de la muerte, que la interpretación de Jack Nicholson destaca de manera brillante. Deja al hombre civilizado descubrir atónito sus zonas de sombra, sus propensiones innatas e inconscientes para seguir los caminos del Mal. Las películas *Barry Lyndon* de 1975, *Full Metal Jacquet* [Cara de guerra] de 1987 y *Eyes Wide Shut* [Ojos bien cerrados], que terminó en el momento de su muerte en 1999, son los últimos jalones de una obra notable que evoca la visión sombría de la naturaleza humana desarrollada por el cine expresionista o por Dreyer en la época en que Kubrick vino al mundo.

El diablo probablemente... Estados Unidos no ha terminado con él. La crisis petrolera de 1973, secuela de la guerra de Vietnam, muestra que la pobreza y el desempleo han intensificado el temor a la declinación o la destrucción. Éste es el mensaje de *Titanic* (1997), de James Cameron: el de la desaparición del mundo envarado en el lujo, ciego a las realidades, que está sujeto a un destino implacable, si bien es cierto que el almibarado romance del filme pone, como siempre, un toque de esperanza. ¿Quizá las juventudes europeas han consumido el producto hollywoodense de otro modo, con fascinación, aunque también con un sentimiento diferente? En todo caso, es dudoso que el tema puritano haya impactado uniformemente a los espectadores del Viejo Continente. Al menos, fue más sutil que en el pesado *Armageddon* (1998), dirigida por Michael Bay, con la actuación de Bruce Willis. Su argumento refiere que sólo los Estados Unidos pueden salvar al planeta, amenazado por la colisión con un asteroide: la idea bastó para resumir la lección simplista de este "tedioso panfleto publicitario a la gloria del ejército y de

la América blanca, anglosajona y protestante".[42] No obstante, las recetas excepcionales aplicadas en el país del Tío Sam dan la razón a los productores de las películas de catástrofes que repiten las fórmulas de la década de 1970, en la búsqueda obstinada de nuevos peligros mortales capaces de estremecer a las multitudes, que antes estaban representados por la amenaza comunista. Con la Biblia bajo el brazo, los héroes hacen frente al terrible *Godzilla*, un lagarto gigante aparecido desde 1956 en las pantallas de los Estados Unidos —y muy bien conocido por los niños japoneses—; enfrentan un cometa en *Deep Impact* [Impacto profundo] en 1998, o a los marcianos muy encantadores al principio, pero que enseguida se muestran como depredadores terribles en *Mars Attacks!* [Marcianos al ataque, 1996], de Tim Burton. Afortunadamente, nada resiste a los nuevos superhombres que defienden a la mejor civilización del mundo. A condición, por supuesto, de restaurar los verdaderos valores fundadores de la nación. El demonio seguramente... Si no existiera, sería necesario inventarlo para mantener unida a una sociedad que ya no tiene un enemigo exterior de su magnitud. Siempre con el riesgo del satanismo, es decir, de las experiencias extremas, que los más crédulos y más jóvenes pretenden vivir para conocer esa parte de ellos mismos, de la cual se habla sin cesar en su cultura. Desarrollada sobre el esquema del Mal inherente al hombre, la serie *Un plan simple,* dirigida por Sam Raimi en 1998, presenta un ejemplo entre otros miles. Esta excelente serie B policial demuestra que el dinero no hace la felicidad, pues la codicia revela los vicios ocultos de tres habitantes muy comunes de Minnesota. Familia, amor y amistad se hacen añicos en un decorado de ciudad provinciana donde, en el fondo, no hay nada mejor que vivir el modelo americano.

Los demonios de América

El diablo sólo podría estar en papel, cómodamente insertado entre las páginas de las novelas o, al menos, mostrarse encerrado en la imagen fílmica o televisada. Pero los Estados Unidos siguen profundamente marcados por la creencia en sus poderes maléficos, lo cual los distingue de una gran parte de Europa y explica la diferencia frecuente en la recepción que allí tienen las obras, e incluso en el fracaso que experimentan algunas en nuestro medio. La civilización estadunidense del ocio y la *fast food* penetra mucho más fácilmente en las poblaciones

[42] S. Blumenfeld, "La fin du monde est proche, et seuls les État-Unis peuvent sauver la Terre", *Le Monde*, 6 de agosto de 1998, p. 17.

europeas que la ideología puritana transmitida por muchos libros, películas o series destinadas a la televisión. Es necesario distinguir la práctica cultural profunda del consumo lúdico. En este sentido, el hecho de que la recepción de los mensajes subyacentes sea difícil en Francia y en los países latinos, y más fácil en el norte de Europa, sobre todo en Inglaterra, Alemania y los Países Bajos, no sólo se relaciona con el idioma o la afinidad lingüística. También es necesario que el sustrato local sea realmente propicio o acogedor. La antigua tradición protestante juega un papel importante pero no excluyente. A esto se suma la sensibilidad semejante; por ejemplo, la tradición fantástica y diabólica escandinava o germánica asigna un lugar relevante al demonio desde la época de Lutero, y en el expresionismo también. El sentimiento colectivo de culpa de los alemanes después de la segunda Guerra Mundial ha podido reafirmar, aún más, la afinidad con los estadunidenses habituados a soportar el complejo de Salem, que consiste en destruir a todos los impíos, no sin sufrir, a veces, una culpa retrospectiva al preguntarse si han tenido razón. Es decir, que la adhesión a los mitos constituye un factor de unión necesario. Desestimar los puntos fuertes de la representación imaginaria estadunidense o, simplemente, recibirlos de una manera distanciada como aportes extranjeros, no predispone a compartir las convicciones más fundamentales. Desconocer la importancia simbólica del Mago de Oz o del Doctor Jekyll, reír más que temblar ante los alardes de Drácula, hacer caso omiso de las fechorías de Carrie y de Freddy Krueger, conocer vagamente lo que representan Rip Van Winkle, Peter Rugg, o incluso Charlie Brown, Snoopy y sus amigos, no prepara para sumergirse realmente en la tradición fantasmagórica estadunidense; a lo sumo, para apreciarlas a título de curiosidades, como un juego de "niños-adultos", sin comprender su rol de espejo profundo de una sociedad.

Escrito por Washington Irving en 1819, *Rip Van Winkle* narra la historia de un aldeano que se duerme en la montaña durante 20 años y a su regreso encuentra una nueva América donde vivirá feliz. *Peter Rugg* (1825), de William Austin, cuenta la vida de un holandés errante condenado a deambular eternamente en su carreta por no haber respetado ni al cielo ni a la tierra al jurar en falso. Estos cuentos han llegado a ser tan conocidos en los Estados Unidos como *Caperucita Roja* o *Pulgarcito* en Francia. Además, expresan una conexión explícita con la demonología que influyó intensamente en la cultura de los pioneros de Nueva Inglaterra.[43] Vigorosamente activada por los procesos de

[43] B. Terramorsi, *Le Mauvais Rêve américain. Les origines du fantastique et le fantas-*

brujería de Salem de fines del siglo XVII, esta cultura se conserva en una literatura oral satánica que sigue marcando a las generaciones sucesivas hasta nuestros días. El maestro estadunidense de la ciencia ficción, Howard P. Lovecraft, supo trasponer admirablemente ese acervo en sus obras. Reconocía perfectamente su deuda con Irving, padre de la "angustia estremecedora". En su opinión, "las tendencias emotivas, místicas y religiosas de los primeros colonos", junto con el espectáculo de una naturaleza vasta, a la sombra de bosques peligrosos donde se ocultaban los terribles indígenas, habían contribuido a crear un factor adicional de misterio, en relación con las tradiciones traídas de Europa. "La vigilancia puntillosa y vindicativa del Dios de los calvinistas, un dios perpetuamente opuesto a su adversario infernal, el Diablo [...] no hizo más que fortalecer esas tendencias."[44]

La literatura, el cine y la televisión conservan la huella indeleble de estas tradiciones fundadoras. Su carga emotiva depende, evidentemente, de los medios sociales considerados, además de muchos otros parámetros, como la edad, el sexo, la pertenencia o no a las minorías. Los intelectuales estadunidenses son muy propensos a mostrar que el éxito de las películas de terror concierne, sobre todo, a una parte poco educada de la población. No se equivocan al señalar la existencia de una cultura de masas netamente diferente de las élites culturales y artísticas, sin olvidar los movimientos innovadores que rivalizan con los de la vieja Europa. Esto no impide que un monumento a la trivialidad como *Armageddon* o la historia del lagarto verde *Godzilla* hayan aportado, cada uno, más de 130 millones de dólares al país, lo cual, por lo menos, evidencia una afluencia masiva hacia las salas cinematográficas. La industria fílmica no se equivocó al respecto. Ha explotado ampliamente el éxito colosal de *El exorcista* multiplicando las series diabólicas debidas a diversos realizadores: *The Omen* [La maldición, 1976]; *The Exorcist II: The Heretic* [El exorcista II, 1977]; *Damien: Omen II* [La maldición II, 1978]; *The Exorcist III* [El exorcista III, 1990], etc. La imagen del demonio, bajo algunas de las formas presentadas, atrae poderosamente la atención en los Estados Unidos. Se alimenta de numerosas "leyendas urbanas", es decir, de una cultura común de lo inverosímil que circula en las redes de rumores, una suerte de canalización mental oculta que sirve, esencialmente, para tranquilizar al individuo angustiado de las grandes ciudades modernas. Algunos de estos episodios, cuya prueba evidentemente formal siempre se da con

tique des origines aux États-Unis, París, L'Harmattan, 1994, especialmente las pp. 23-24, 30, 59 y 103.

[44] H. P. Lovecraft, *Épouvante et Surnaturel en littérature*, París, UGE, 1969, p. 87.

referencia a otros que los han presenciado, cuando el locutor no ha constatado por sí mismo la realidad de los hechos, mueven a la risa: gatos que explotan porque se les ha puesto a secar en un horno de microondas; mujeres literalmente asadas por un abuso de exposición a los rayos ultravioleta; aviones que dispersan las nubes; un auto aplastado por un elefante de circo que lo confunde con un taburete de pista...[45] Su objetivo es traducir mediante la exageración una desconfianza hacia la novedad, lo desconocido, la ciencia sin conciencia, para ayudar al ser ordinario a enfrentar esos peligros sintiéndose solidario con aquellos que piensan como él. Otras leyendas urbanas refieren que el demonio está al acecho; por ejemplo, en los numerosos relatos a propósito de los animales que se engullen vivos. Estos temas concuerdan con la vena cinematográfica representada por *Invasion of the Body Snatchers* [La invasión de los profanadores de tumbas] de Don Siegel en 1956, un filme exitoso objeto de un *remake* en 1978. La traducción del título original es errónea, pues se trata de una infiltración en el cuerpo, más que de una profanación. Parece muy probable que la modificación haya sido voluntaria porque el tema, específicamente estadunidense, no tenía suficiente repercusión en la cultura fantástica latina, a diferencia de la profanación de los cementerios. La película *Alien, el octavo pasajero,* de Ridley Scott, en 1979, que tuvo varias sucesoras, habla de un monstruo encontrado en un planeta desconocido. Éste pone su huevo en el estómago de un miembro del equipo espacial. Así nace el terrible depredador que destruye a su huésped al brotar de su vientre en un chorro de sangre espectacular, para buscar un nuevo portador. *The Hidden* [Lo oculto, 1987], de Jack Sholder, insiste en la misma trama diabólica, claramente designada como tal: la criatura parásita confiere una maldad absoluta y una resistencia extraordinaria a aquel que la alberga, pero lo abandona por otro cuando está a punto de morir. El rumor urbano expresa la obsesión por una invasión peligrosa por uno de los orificios del cuerpo, viejo temor humano que induce a proteger esas aberturas mediante amuletos, de los que procede la moda de los *piercings* contemporáneos. También define el miedo a la muerte en acción, una especie de metáfora para designar la enfermedad.[46] Además, se relaciona directamente con la temática demoniaca, pues las víctimas de las brujas quemadas en la hoguera de la época moderna a menudo eran acusadas de causar enfermedades a través de sus sortilegios, en particular de producir serpientes y otros animales repugnantes en el

[45] V. Campion-Vincent y J.-B. Renard, *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui,* París, Payot, 1992.

[46] *Ibid.,* pp. 28-44, con una bibliografía sobre el tema.

estómago de la gente y, sobre todo, de las bestias, condenadas de esta manera a una muerte ineluctable. Las poseídas exorcizadas también vomitaban seres repugnantes, que confirmaban la presencia del diablo en sus cuerpos. Olvidado, el hilo rojo de Satanás condujo a *Alien*, pasando por las leyendas urbanas y el temor a la serpiente alojada en el interior del cuerpo, que simplemente puede definir al niño demasiado voraz.

Otro rumor de nuestro tiempo, la evocación del fantasma que hace autostop ("the vanishing hitchhiker") pertenece a un universo predilecto de los estadunidense.[47] Aun cuando esté poco presente en la representación imaginaria francesa actual,[48] el espectro no es únicamente una especialidad escocesa. Asedia literalmente la fantasía anglosajona bajo formas horribles, pero también como un compañero que ayuda a sobrellevar la existencia, como en el excelente filme de Joseph L. Mankiewicz, *The Ghost and Mrs. Muir* [El fantasma y la señora Muir, 1947], interpretado por la inquietante y brillante Gene Tierney. Los autores franceses de una colección de leyendas urbanas confiesan haber ignorado ciertas series, porque ellas "casi no conciernen a nuestro país, como los relatos alarmistas sobre las fechorías de los grupos satánicos acusados de sacrificar bebés, o los rumores que afirmaban que durante la fiesta de Halloween próxima a nuestro Día de Todos los Santos los niños estadunidenses disfrazados, que efectuaban colectas en el vecindario, recibían bombones envenenados".[49] No es posible imaginar un mayor contraste entre las vertientes de imágenes culturales que irrigan a cada uno de estos conjuntos. La obsesión diabólica estadunidense es en realidad un tema de fondo difícilmente aceptable para nosotros, a pesar de la moda reciente de las colectas de Halloween y del desencadenamiento del horror en el cine o la televisión. La vivencia legendaria profunda no está gobernada por las mismas leyes. La psicosis colectiva, que data de hace unos 15 años, desatada en los Estados Unidos después de la acusación de "abusos rituales" cometidos por los padres o parientes satanistas sobre niños inocentes, no tiene un equivalente en Europa.[50] Los procesos de pedofilia, en particular el caso de Dutroux

[47] *Ibid.*, p. 57.

[48] J.-B. Renard, "Élements pour une sociologie du paranormal", art. cit., p. 34, alude a una encuesta de 1981 según la cual 4% de los entrevistados creía en los fantasmas (pero sólo el 6% en los estratos medios y superiores).

[49] V. Campion-Vincent, y J.-B. Renard, *op. cit.*, p. 14.

[50] J. S. Victor, *Satanic Panic. The Creation of a Contemporary Legend*, Chicago, Open Court, 1993; V. Campion-Vincent, "Descriptions du sabbat et des rites dans les peurs antisataniques contemporaines", en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 98, 1995, pp. 43-58. Agradezco a Jean-Bruno Renard por haber despertado mi interés en este tema.

en Bélgica, adquieren una dimensión muy diferente, bien real y criminal, aun cuando producen intensos temores colectivos y contribuyen a desestabilizar a un Estado de por sí frágil.

La sociedad estadunidense lleva incorporada en el núcleo mismo de su estructura la obsesión por el demonio, cuando ésta se ha atenuado sustancialmente del otro lado del Atlántico. Esta obsesión permite comprender la existencia relativamente marginal, aunque inquietante, de sectas activas que invocan abiertamente al diablo —netamente más desarrolladas que en Europa—. La secta Wica congregaría actualmente a más de dos millones de adeptos, casi el 1% de la población. Partidarios de un retorno a un pretendido culto pagano sumergido por el cristianismo, estos neohechiceros se consideran muy diferentes de los satanistas propiamente dichos. Con una tendencia al primitivismo religioso bien representado en los Estados Unidos, más bien de orientación política izquierdista —incluye a militantes ecologistas y a feministas extremas a la imagen de la neohechicera Zsuszanna ("Z") de Budapest—, los seguidores de Wica no hacen alarde de simpatías por el nazismo, el orden moral ni la derecha, característicos de los adeptos de Lucifer. La *Final Church* de Charles Manson se hizo tristemente célebre después del asesinato en 1969 de Sharon Tate, la esposa de Roman Polanski, y de otras cuatro personas, cuya sangre utilizaron para hacer inscripciones diabólicas sobre las paredes. Anton La Vey, fundador en 1966 de una *Iglesia de Satanás*, arrastró a una cantidad considerable de lectores cuando editó en 1975 su Biblia satánica. Enseguida surgieron muchos grupos nuevos o disidentes que pregonaban como un desafío el nombre de Satán, de Lucifer, de Neftis o de Seth.[51] Los rumores concernientes a estas sectas deben ser tomados con precaución, sobre todo cuando evocan sacrificios humanos, algo que no parece imposible en ciertos casos. Sus rituales han llegado a Canadá, Inglaterra, Alemania, Australia y los Países Bajos, incluso a Francia, generalmente de una manera mucho más moderada que en su lugar de origen. Desde hace algunos años, nuestro país ha registrado casos espectaculares pero muy excepcionales de profanaciones de cementerios, obra de adolescentes fascinados por el satanismo o el nazismo. Sin embargo, es en los Estados Unidos donde los signos son más inquietantes y se concentran.[52] Además, en ninguna otra parte el fenómeno ha conducido a escaladas de violencia tan aterradoras en combinación con el nazismo. El 20 de

[51] J.-B. Russel, *Mephistopheles*, *op. cit.*, p. 253.

[52] J.-B. Martin y M. Introvigne (comps.), *op. cit.*, especialmente pp. 23, 64. Véase también Massimo Introvigne, *Enquête sur le satanisme. Satanistes et antisatanistes du XVII^e siècle à nos jours*, París, Bibliothèque de l'Hermétisme, 1997.

abril de 1999, en Littleton, un barrio acomodado de Denver, Colorado, dos alumnos del liceo ametrallaron a sus compañeros y profesores durante la hora del almuerzo, causando 13 muertos y una veintena de heridos, antes de suicidarse. Enmascarados y vestidos de negro, habrían cometido un verdadero holocausto para celebrar el aniversario del nacimiento de Hitler, si se ha de creer en ciertos comentaristas. Miembros de la "banda de los *trench coats*", que acudían a clase con largas capas negras, se sentían marginados, y lo eran voluntariamente pues pregonaban su fascinación por los signos maléficos y por las armas, así como por una mentalidad racista. Su actitud destructiva indica de algún modo la tendencia alocada hacia una cultura obsesionada por Satanás, ya que esta carnicería no es más que uno de los numerosos dramas recientes que han afectado a las escuelas estadunidenses: dos muertos en circunstancias parecidas en Pearl, Mississipi, el 1° de octubre de 1997; tres en Paducah, Kentucky, el 1° de diciembre de 1997; cuatro en Jonesboro, Arkansas, el 24 de marzo de 1998; un profesor asesinado el 24 de abril siguiente en Edinboro, Pensilvania; dos alumnos asesinados y 25 heridos en Springfield, Oregon, el 21 de marzo de 1998.[53] No obstante, las autoridades federales no han aprovechado estos graves impactos sobre la opinión pública para suspender definitivamente la venta libre de armas de fuego, una vieja tradición inscrita en la Constitución. En Colorado se pueden comprar libremente desde los 18 años de edad. Desde una perspectiva más profunda, se trata de un juego inconsciente con el demonio, desarrollado sobre la certeza de poder vencerlo: "In God we trust!"* La prensa se interesa mucho en los jóvenes asesinos y explora la vida secreta de los adolescentes,[54] pero nadie parece contener realmente la ola de fantasmas diabólicos que los inunda a través de múltiples canales, entre ellos el cine y la música *heavy metal*. Entre las leyendas urbanas figura, sobre todo, la del loco del garfio que ataca a las parejas jóvenes que están besándose. La lección moral es evidente, pero terriblemente traumatizante, y se alterna de manera incesante en las películas de horror, como en la célebre serie *Friday the 13th* [Viernes 13], de 1980-1989, centrada en Jason, el muerto viviente, una especie de "diablo de carácter laico" cuyo garfio es

[53] *Le Monde*, 23 de abril de 1999, p. 9, a propósito de estos casos de violencia. El artículo sobre Littleton rectifica el informe publicado el día anterior, p. 36, donde los asesinos habrían sido tres –uno de ellos vestido de blanco– y la cantidad de muertos se elevaría a 25. Los periodistas no dejan de contribuir a la leyenda...

* ¡Confiamos en Dios!

[54] "The Secret Life of American Teens", en *Newsweek*, 10 de mayo de 1999, pp. 44-60, información recabada para intentar comprender mejor las motivaciones de los jóvenes asesinos de Littleton.

un sustituto de las garras de Satanás.[55] En cuanto al rock infernal, el grupo *Led Zeppelin* ha sido acusado de haber transmitido mensajes subliminales demoniacos en su canción "Stairway to Heaven". La verdad del hecho no ha sido establecida, pero algunos estados se han valido de eso para exigir que esas inclusiones sean indicadas sobre las fundas de los discos, lo cual da a entender que la interpretación corre por cuenta de cada ciudadano en su relación personal con el Mal. Con respecto al grupo de origen inglés *Judas Priest,* ha sido llevado a la justicia por incitación al suicidio. Después de oír una canción grabada en 1978 —"You, better than me"— durante una noche de droga y alcohol, dos adolescentes se dispararon una bala en la cabeza el 23 de diciembre de 1985. Los padres alegaron que esto ocurrió como consecuencia de las incitaciones subliminales que recalcaban "¡Hazlo!" En 1990, después de 16 años de actividad, estos mismos roqueros vestidos de ángeles del infierno, con prendas de cuero y clavos, todavía fascinaban a la juventud estadunidense. Habían ganado su juicio al precio de un cuarto de millón de dólares.[56]

No hay ninguna necesidad de incitaciones para obtener un resultado aterrador. La difusión ostensible de mensajes claramente morbosos, deliberadamente satánicos o racistas, es suficiente en una sociedad profundamente marcada por el temor al demonio. Más bien, es necesario preguntarse por qué los incidentes no son incluso más numerosos, puesto que no hay límites en este tema, como en lo referente a la posesión de armas. Los fundamentos son buenos, responden con seguridad los pregoneros del modelo americano, lo cual es probablemente exacto. Pero los delirios y los excesos suben a la superficie del caldero hirviente de las brujas. Si bien la mayoría de la población no tiene nada que ver con estas desviaciones, consume parcialmente los mismos ingredientes al contemplar el tremendo espectáculo visual ofrecido por el cine y la televisión. En realidad, ¿el diablo y la tentación que representa no son esenciales en esta cultura para distinguir lo bueno de lo malo? ¿No hace falta aproximarse a Lucifer, sin quemarse las alas, para rechazarlo definitivamente? Los análisis de la violencia y del satanismo estadunidenses sólo tienen sentido en este contexto. El mensaje de *Drácula,* de *Alien,* de las películas de terror, de los libros de Stephen King y de muchos otros autores es idéntico: ¡observe, pero no ceda a las tentaciones! Es necesario entrever el Mal para conocer las trampas de la vida... a condición de no dejarse tentar por él. Ni siquiera rozarlo,

[55] V. Campion-Vincent y J.-B. Renard, *op. cit.,* "Le fou au crochet", pp. 160-167.

[56] "Le diable revient", *op. cit.,* artículo de Chantal de Rudder, *"Judas Priest, heavy metal",* p. 27.

pues la menor mordedura del vampiro condena irremediablemente. Esta civilización sólo tiene puestas las esperanzas en la pureza perfectamente conservada; la más pequeña marca exige el sacrificio del miembro infectado para salvar al resto de la comunidad. El Príncipe de las Tinieblas es fundamentalmente necesario para determinar la frontera, lo cual explica su permanencia y su metamorfosis para adaptarse a la evolución de las costumbres. Separa lo bueno, lo esencial del pueblo estadunidense, de lo malo arrojado sin piedad en su infierno. Las hogueras de Salem se deben renovar constantemente, bajo formas diferentes, para evitar todo contagio que destruiría completamente la ciudad de los puros. Quizá es por esto que realmente se tolera la venta de armas, la libertad de declararse adepto a Satán o a Hitler, el rock demoniaco, la locura del juego (al menos en Las Vegas) y tantas otras perversiones bajo el ojo severo de los ciudadanos formales. Es una manera de desempeñar el papel del diablo, de impedir que invada todos los cuerpos, al precio del sacrificio necesario de algunos que han aceptado su ley y su degradación, a semejanza de los héroes malditos de *Wild at Heart* [Salvaje de corazón, 1990], de David Lynch. Los crímenes escolares cometidos por condiscípulos o los asesinatos en serie perpetrados por "monstruos" sólo pueden continuar reafirmando la certeza del subconsciente colectivo de que nada detendrá los estragos del Mal si cada uno no los afronta personalmente para vencerlos primero dentro de sí. Nadie es totalmente inocente, habría podido decir el católico Alfred Hitchcock. Seguramente, la conciencia estadunidense admite el mismo precepto, al evocar insistentemente el espectro del demonio horrible y repugnante, el vampiro, el lagarto o el insecto gigante, el reptil viscoso, el muerto viviente, el extraterrestre, el *alien* que se le asemeja en casi todas sus características, a fin de conducir al ser naturalmente pecador por el sendero estrecho de la virtud.

Los Estados Unidos registran los más altos índices de brutalidad criminal, con una proporción de casi 10 homicidas por cada 100 000 habitantes en 1991, contra 2.3 homicidas en Francia o 2.8 en Canadá. Desde 1966 hasta comienzos de la década de 1990, la cantidad de asesinatos cometidos sobre su territorio ha aumentado 113%. Los hechos de sangre han invadido los medios de información y la ficción, proponiendo al mundo entero un modelo de cultura impregnado de crueldad, en el que los *serial killers* son los héroes equívocos. La convicción mítica estadunidense, a la vez íntima y comunitaria, es que la sociedad no ofrece más que un amparo precario contra la bestia latente en el hombre: la violencia emana del corazón mismo del sujeto, que oscila incesantemente entre la civilización y la barbarie. Denis Duclos llama a esto el

"complejo del hombre lobo". Sostiene que esta contradicción intensa crea "la energía ambivalente capaz de engendrar la riqueza infinita".[57] Su punto de vista es netamente menos convincente cuando intenta demostrar que se trata de un antiguo legado nórdico, proveniente de los guerreros de las sagas o de la historia del dios Odín, pues este terror frente a una barbarie profundamente arraigada en cada uno se remonta esencialmente a la herencia cultural y religiosa del norte europeo protestante, introducida en el siglo XVII bajo la forma puritana por los padres fundadores. Domeñar la parte maldita del ser humano forma parte del "sueño americano". El síndrome se ha agravado considerablemente como consecuencia de la pérdida de confianza relacionada con la guerra de Vietnam, así como con la crisis económica de 1973. La desaparición del competidor soviético, debidamente endemoniado, no ha bastado para erradicarlo porque es consustancial con la civilización que lo produce. Se trata de una forma original de control de la violencia, sin utilizar un Estado central que pueda monopolizarlo, sin limitar las libertades míticas heredadas de los pioneros, en particular la mística de las armas, a diferencia de Europa, donde el proceso de civilización de las costumbres se basó conjuntamente en el desarme físico y en un control psíquico muy poderoso de los ciudadanos.

En los Estados Unidos, la cadena de iniciativas proviene del individuo, cuyo rol personal resulta crucial para asegurar la salud colectiva. En el Viejo Continente ocurre más a menudo lo contrario: hay un capullo protector colectivo que impide al sujeto hacerse cargo directamente de la lucha por su superviviencia con el arma en la mano, o al creyente enfrentar solo al demonio, que es vigilado de cerca por iglesias muy diferentes a las múltiples sectas religiosas del Nuevo Mundo. La tensión que afecta a la persona es con toda evidencia potencialmente más importante en el primer caso que en el segundo. Por ejemplo, la asistencia social, que envuelve con sus brazos protectores a la mayoría de los franceses, se prolonga en una suerte de seguridad mental, de seguro contra el miedo, indudablemente menos eficaz en el universo estadunidense de la responsabilidad individual predominante, sobre todo si se le suma la duda calvinista concerniente a los designios de Dios, ya que no es posible salvar a todos los fieles. El puritanismo religioso aparentemente ha perdido su influencia en el país del Tío Sam, pero su lección sobrevive en lo más recóndito de la cultura común, alimentando la desesperación de aquellos que se preguntan para qué luchar, cuando el Mal ya los ha rozado con su ala. Este universo está construido para los

[57] D. Duclos, *Le Complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, París, La Découverte, 1994, pp. 11 y 25.

puros, para los fuertes. Los otros se deslizan sin remisión hacia el infierno o, por lo menos, hacia las dificultades y la marginación, en un mundo sin piedad por los débiles. Su búsqueda eventual de paraísos artificiales de compensación sólo es una prueba más de su ineptitud, de la marca que un Dios severo ha dejado sobre ellos, entregándolos a Satanás, que no hace más que ejecutar sus voluntades incognoscibles. Esta explicación también se puede considerar como una justificación de la aspereza de las relaciones sociales en una nación donde sólo cuenta el éxito, más allá del progreso implacable del complejo de Salem, portador de una contradicción inefable entre la obsesión por la pureza y la certeza de que el hombre no está hecho para ella, que debe dominarse constantemente, sacrificarse, para intentar acercarse a ella. ¡El diablo, absolutamente!

CONCLUSIÓN

Danza con el demonio

El último capítulo otorgó al lector el hilo conductor de este libro. Para mí, la historia no es un museo polvoriento donde duermen los resplandores del pasado. La historia es un movimiento, un flujo que termina en nosotros, nos modela, avanza sin cesar, teje la cultura de una manera incesante. La cultura es aquello que une y separa a la vez a los seres, quienes a menudo llegan a creer que ellos solos deciden su destino. Sin embargo, ha sido al revés: partiendo del presente para remontar la corriente hasta sus fuentes es como he llegado a descubrir al diablo. Para comprender el lugar que hoy ocupa en nuestro universo mental y en nuestra imaginación, para entender de qué manera las representaciones incorporadas por un individuo influyen en sus acciones, necesitaba rastrear todas sus huellas, aun cuando escuchemos hablar a los sociólogos y a los historiadores de un retorno a lo religioso en los albores del tercer milenio. Al margen del problema de la fe propiamente dicha, donde cada uno asume su posición, el tema comprende el papel que tiene la cultura vigente en la definición de la especificidad occidental: ¿tal vez su dinámica permita superar la tentación de la desesperanza frente a lo trágico de la existencia? Después de un millar de años, con matices recientes, quizá incluso con rupturas importantes, la respuesta europea a este problema ha sido acusar al diablo de ser el padre de todas las desdichas y de todos los vicios, a fin de no dudar de Dios. La tensión dramática sufrida por el sujeto se ha sublimado para producir una inmensa energía colectiva, un impulso vigoroso de civilización, un apetito insaciable de conocimiento y de conquista. En los Estados Unidos ha generado los mismos ingredientes, las mismas soluciones y, por lo tanto, una obsesión extraordinaria por el demonio, insertado en el núcleo de la sociedad. El norte de Europa ha conservado una angustia semejante, aún más pronunciada en Alemania con la derrota de 1918, poderosamente ilustrada por el cine expresionista —lo cual probablemente ha permitido una mayor penetración de las imágenes fuertes provenientes de los Estados Unidos—.

Sin embargo, las evoluciones recientes indican que estos países no son fácilmente reducibles al modelo importado. De acuerdo con los fie-

les, a menudo deseosos de vivir una fe más serena, menos apremiante que en el pasado, las posiciones de las jerarquías católicas alemanas u holandesas abogan por un retroceso del terror diabólico. En el ámbito protestante, el fenómeno también se observa en las actitudes dubitativas o francamente liberadoras frente al concepto satánico. Las regiones latinas, en las cuales se puede incluir Bélgica, son las más precozmente comprometidas con esta visión, a través de una lenta evolución iniciada en la época de la Revolución francesa y acelerada por el romanticismo. Otro legado característico del siglo XIX, la interiorización creciente del temor al Maligno, se enfrentó con fuerzas opuestas, como el psicoanálisis que intensificó la desacralización del problema y, sobre todo, el poderoso impulso del optimismo proveniente de la Ilustración. Todo esto ha originado una búsqueda de la felicidad inmediata y un hedonismo lindante a veces con el placer de consumir productos "diabólicamente buenos", pues la publicidad no duda en invocar la imagen de un Lucifer de comedia. Lo trágico se encuentra así encubierto, disminuido, a veces negado por una progresión tiránica del yo. La prolongación creciente de la duración de la existencia, los progresos médicos espectaculares, la muerte ocultada, el placer de vivir sin trabas, son testimonios de un enfoque que niega la angustia y reduce el espacio del miedo, en un siglo marcado por la más firme creencia económica jamás registrada, dispensadora de abundancia. Una inmensa sed de lo fantástico, lo sobrenatural, de lo "numinoso", según la expresión de los sociólogos, ha surgido en toda Europa así como en América. Pero este reciente "retorno de lo superado", es decir, de las nociones antiguamente asociadas con la esfera religiosa que habían sido rechazadas por la razón, no es un resurgimiento salvaje. En los países latinos, en Bélgica, quizá incluso en ciertas regiones del norte de Europa, el movimiento contribuye, por regla general, a una definición moderada de la existencia, pues frecuentemente se basa en una percepción lúdica, capaz de reducir la angustia existencial, aun cuando se trate de los ejemplos de horror al estilo estadunidense. Con una matriz cultural que no es idéntica, la recepción de estos ejemplos muestra diferencias marcadas en una y otra parte del Atlántico. En Francia, con excepción notable de los creyentes más comprometidos o de las raras minorías luciferinas, la mayoría de los espectadores de la industria del espectáculo hollywoodense sólo hace del miedo una diversión al consumir esos mensajes demoniacos. Además, la "excepción cultural" obliga frecuentemente a los grandes medios a reinterpretar estos mensajes para el gusto local, así como nuestros propios mitos exigen *remakes* para encontrar un público importante en los Estados Unidos.

La gran revolución occidental ha sido la del retroceso reciente del diablo, la de su interiorización. La religión tradicional, que basaba las representaciones colectivas en una noción de felicidad que no era de este mundo, ha cedido terreno, sobre todo en las regiones latinas. La gran sed de lo "numinoso", expresada por sus habitantes a fines del siglo XX, traduce sin duda ciertos fracasos de las Iglesias establecidas, probablemente una necesidad de seguridad perdida y sin duda también un gusto nuevo por la felicidad y el placer, que no poseían tan intensamente aquellos que habían llegado a la adolescencia en los años inmediatos de la posguerra, hasta aproximadamente 1965. Sus hermanos y hermanas menores se han nutrido de una leche más dulce. Bombardeados por los mensajes subliminales del cómic, del cine, de la televisión y de las modas que pregonan la libertad, el placer del individuo y la felicidad inmediata, ellos han asimilado de una manera más distante los viejos conceptos diabólicos, ya que, si bien la trama trágica occidental ha continuado difundiéndolos, lentamente se han apartado de la realidad para convertirse, bajo la perspectiva fantasmagórica, en imágenes productoras de emociones a menudo agradables. El retorno del fantasma se percibe en lo sucesivo con una delectación estética o sensorial, no con el miedo experimentado por las generaciones pasadas, cuando su irrupción en la mente provocaba el temor a la muerte y el miedo físicamente experimentado a un infierno incandescente, insoportable, destinado a infinitas expiaciones.[1] De esta manera, las "historias trágicas" de Rosset o del obispo Camus, que impresionaron a tantos lectores cultivados a comienzos del siglo XVII y modelaron sus sensibilidades sobre un modelo cristiano donde el diablo parecía infinitamente temible, evolucionaron en muchas direcciones menos aterradoras. La temática, presente en diversos hechos sangrientos informados por los periódicos o la televisión de nuestro tiempo, abre la puerta a lo imprevisible, al azar regido por los dioses o los demonios cuya presencia se advierte oscuramente: una suerte de imagen sobrenatural trivializada que fascina sin inquietar profundamente. Dramática en el fondo, pero a menudo irrisoria bajo esta forma, esa imagen produce estremecimiento sin excesos, permitiendo al lector evadirse de la picota cotidiana sin asperezas. Éste también es el caso de lo paranormal, a lo que son tan aficionados nuestros contemporáneos. Los horóscopos, los talismanes, los curanderos, los videntes, ofrecen un contacto sin peligro con un universo fenomenal de débil energía. Una encuesta realizada en 1981 por SOFRES para *Bonne Soirée* mostró que el 58% de los france-

[1] M. Milner, *La Fantasmagorie*, *op. cit.*, pp. 253 y 259.

ses interrogados mayores de 15 años creía en el descubrimiento de fuentes por medio de una varilla de avellano, el 41% en la curación por magnetismo o por imposición de las manos, el 40% en la radiestesia, el 37% en la transmisión de pensamientos por telepatía, el 36% en la explicación de las personalidades mediante los signos astrológicos. Hace tres o cuatro siglos se perseguía a estos crédulos, incluso se quemaba a los que se entregaban a estas prácticas que entonces se llamaban ciencias del diablo. Al contrario de lo que sucedía en esos tiempos, creer en los extraterrestres o en los OVNI (31% de los mismos encuestados), formulaciones actuales de un encuentro más o menos demoniaco, tranquiliza a aquellas personas que se sienten demasiado solas en la ciudad anónima e inquietante, pues los seres venidos del más allá son los nuevos dioses para quienes carecen de ellos. Es cierto que también pueden representar una amenaza terrible, si se les considera como maléficos,[2] como ocurre en la representación imaginaria estadunidense, que expresa una obsesión semejante en la película *Mars Attacks!*, 1996], de Tim Burton, cuando los amables marcianos se transforman en depredadores diabólicos.

La función catártica de las películas de terror es bien conocida. Parece inútil insistir en ello, si se exceptúan las perversidades concretas o los crímenes que a veces desencadena el género en los Estados Unidos, en ausencia de una consideración más distanciada de lo fantasmagórico como la que se observa en el Viejo Continente. El muy europeo Hitchcock es el inventor genial de un tipo de película de suspenso que produce angustia, pero también contribuye muy eficazmente a liberarla. Al apelar directamente al viejo sistema de representación occidental basado en el miedo a lo sobrenatural, al pecado y al diablo, en su variante insular, Hitchcock produce una metáfora donde la intriga entremezcla estrechamente los aportes sucesivos. Los primeros nudos de la trama provienen al menos de Shakespeare y de Marlowe, buenos conocedores de las "historias trágicas", nacidas en Francia a mediados del siglo XVI y luego ilustradas por el obispo Camus bajo el reinado de Luis XIII. La trama también se enriquece con la novela gótica inglesa de fines del siglo XVIII y con la imagen literaria fantástica, desde Hoffmann hasta Jean Ray o H. P. Lovecraft, sin olvidar la gran veta policiaca británica representada por Agatha Christie, Ellis Peeters y muchos otros. Más psicológica, la novela policial francesa traza paralelamente su ruta desde Jacques Cazotte, pasando por los maestros de la duda, de la incertidumbre fantástica del siglo XIX, que constituyen la marca específi-

[2] J.-B. Renard, *op. cit.*, pp. 177 y 179-180.

ca del enfoque nacional de un tema desarrollado tanto en la literatura como en el cine o en las ilustraciones para la juventud. A pesar de su exilio en Inglaterra para escapar a las presiones de las ligas de la virtud durante el rodaje de *Lolita* (estrenada en 1962), Stanley Kubrick experimentó siempre la profunda influencia de la cultura estadunidense de interiorización del demonio. Además, se puede pensar que su fama diabólica del otro lado del Atlántico es coherente con un temible poder de evocación de las cosas ocultas, que sus compatriotas se niegan a ver tan crudamente. Su obra suscita una gran carga de emociones, en una percepción del Mal tan intensa que exige exutorios a través de una violencia real y simbólica, mucho más desarrollada que en el Viejo Continente. Los espectadores de los Estados Unidos no aprecian mucho que el cine se burle del demonio, a la manera del polaco Roman Polanski en *La danza de los vampiros* (1967), y sobre todo de Jerry Lewis, un actor-director nacido en ese país, que toma a chacota el tema serio del desdoblamiento maléfico de la pesonalidad en *The Nutty Professor* [El profesor chiflado, 1963]. *El bebé de Rosemary* (1968), del mismo Polanski, tampoco corresponde a su gusto, pues la duda proveniente de la representación fantástica a la francesa contamina la película. La sensibilidad de Woody Allen, que fascina a los europeos y en primer lugar a los franceses, interesa mucho menos a sus compatriotas —con la excepción de los intelectuales— porque expresa el sentido profundamente trágico de la existencia de una manera demasiado burlesca, demasiado distanciada. Su humor devastador, particularmente en el dominio del psicoanálisis, verdadera institución local, en realidad está más próximo a la fantasmagoría europea que a la creencia común estadunidense en el poder de las obras satánicas.

Indudablemente, hoy existen muchos caminos diferentes hacia la morada del diablo en Occidente. En una escala emotiva, en los Estados Unidos se conserva mejor el miedo intenso al Maligno, capaz de invadir los cuerpos pecadores para corromperlos, como Drácula corrompe de una sola dentellada a sus víctimas jóvenes e inocentes. Inglaterra le sigue de cerca. Enseguida vienen las regiones germánicas o escandinavas del expresionismo y del romanticismo sombrío, al menos si las evoluciones internas no han comenzado recientemente a modificar en profundidad la representación imaginaria de estas poblaciones. En el otro extremo, Francia representa el universo precozmente vacunado contra las maquinaciones satánicas como consecuencia de la Ilustración y de un romanticismo que ha contribuido a desvirtuar la imagen del Ángel caído, adjudicándole la belleza salvaje de un adalid de la libertad. Desde la década de 1960, los jóvenes franceses encuentran moti-

vos de burla en el Maligno ridiculizado en los cómics, en el vampiro que se suicida con la ayuda de una transfusión de ajo bendito, para acompañar sobre la ruta de un espanto inefable a los pequeños estadunidenses asustados por Freddy, Carrie, el *Alien* y todos los duendes del universo que prefieren danzar bajo la luna en las praderas del Nuevo Mundo. Los franceses no son por eso menos proclives a las experiencias paranormales, pero ¿cuál es exactamente la imagen mental de ese demonio en el cual afirma creer el 24% de los estudiantes de Montpellier encuestados en 1988? Dentro de ese porcentaje, ¿los no practicantes religiosos (19%) admiten la existencia del diablo y los practicantes muy regulares (62%) tienen la misma visión del fenómeno?[3] Se puede dudar, evidentemente, y admitir que si lo sobrenatural retorna con fuerza a comienzos del siglo XXI, seguramente tendrá impactos muy diferentes de acuerdo con la edad, el sexo, el nivel social, los estilos de vida y, más aún, en función del conjunto de influencias culturales a las cuales ha estado sometido cada individuo considerado, pues la variable principal es indiscutiblemente la pertenencia a un país cuya cultura en la materia está marcada por una tendencia tranquilizadora, a la manera de Francia, o angustiante, como en los Estados Unidos. La marginación relativa del tema satánico en el cómic francobelga, con la excepción de un número reducido de autores, va en el mismo sentido, mientras que la moda en Estados Unidos de la música *heavy metal* o de las sectas satánicas y el gran número de *serial killers*, sobre todo en el ámbito escolar, sigue la dirección inversa. Las leyendas urbanas, cajas de resonancia de las obsesiones colectivas, también señalan las diferencias sintomáticas entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Ninguna sociedad puede despojarse totalmente de la visión trágica de la existencia ni de su tradición cultural colectiva, necesaria para producir una cohesión interna en el grupo considerado. Sin embargo, parece ser más moderada en Europa que en los Estados Unidos, particularmente en las regiones que han experimentado un retroceso espectacular del enfoque cristiano tradicional desde hace algunos años. Esto quizá explica la paradoja aparente del resurgimiento muy reciente de Satanás en los discursos de la jerarquía pontificia, seguido por la reforma del ritual romano del exorcismo. ¿No se trata de una percepción clara de la Iglesia de que la adhesión al catolicismo se ha reducido al mismo tiempo que la piel de zapa diabólica?

Las encuestas sociológicas recientes demuestran que el auge de lo sobrenatural contrasta con la práctica religiosa estricta, como también

[3] J.-B. Renard, "Éléments pour une sociologie du paranormal", art. cit., p. 40.

con el agnosticismo militante, pero no es de ningún modo un hecho residual ni reservado a los menos instruidos. Al contrario, una encuesta efectuada por *Bonne Soirée* en 1981 muestra que las convicciones de los estratos superiores y medianos franceses son netamente más firmes que las del resto de la población en los dominios de la telepatía, la astrología, los horóscopos, la cartomancia, los OVNI, el maleficio, el espiritismo y los fantasmas. Los campesinos creen más que ellos en las brujas, pero dos veces menos en la cartomancia o en el espiritismo, y sólo el 19% —contra el 22-23% de los anteriores— le teme a los maleficios, lo cual parece insignificante si se compara con los fenómenos del siglo XVII. Se ha podido plantear la hipótesis explicativa de un remplazo de las creencias religiosas tradicionales por la fe en lo paranormal, en Europa y más aún en los Estados Unidos, sobre todo en el universo espiritualmente muy vacío de las urbes. Otra encuesta a escala europea mostró un 14% de experiencias sobrenaturales entre los habitantes de las grandes ciudades, contra un 11% entre los campesinos y aldeanos, cuando los segundos frecuentan más los lugares de culto y tienen más fama de crédulos que los primeros.[4]

El aumento reciente de la demanda de lo paranormal es innegable en todo Occidente. ¿Esta necesidad incontenible quiere decir siempre lo mismo? En un país como Francia, ¿no está más bien relacionada con la conjuración reciente de la cultura trágica heredada del pasado milenario, en nombre de una visión diferente del hombre proveniente del siglo de la Ilustración? Éste sería entonces un juego con el diablo, o más bien con la parte sombría del ser, un medio de atenuar la angustia, de proyectarla fuera de sí utilizando los libros, las películas, el cómic y muchos otros canales de difusión de una filosofía individualista muy hedonista. Por lo tanto, esta filosofía vendría a remplazar la vieja necesidad de aceptar colectivamente el sufrimiento que obliga a la especie a sobrevivir en un ambiente difícil con tal de acceder al placer de la existencia. Al menos, por el deseo de no malograr en nombre de un más allá improbable la felicidad inmediata, que una sociedad de la abundancia y de los placeres pone a disposición del cuerpo y del espíritu, con la excepción relativa de los Estados Unidos, donde las tradiciones puritanas parecen seguir siendo muy activas. En todo caso, allí el temor a sí mismo es más intenso, más destructivo, sobre la base del síndrome de Salem, es decir, del espíritu misionero de la nación, totalmente consagrada a la realización del objetivo impartido por el Creador: "In God we trust". Todo esto al precio de una tentación demoniaca que sigue

[4] *Ibid.*, pp. 34-36, y J.-B. Renard, *op. cit.*, pp. 176-179 y 183.

siendo poderosa, puesto que las vías impenetrables de la divinidad admiten la presencia obsesiva del diablo entre los hombres. En términos históricos, se podría decir que los Estados Unidos perpetúan religiosamente la herencia del dinamismo occidental, del irresistible impulso progresista que anima a la civilización europea desde la introducción de Satanás en su representación imaginaria colectiva, entre los siglos XII y XV. La tensión continua, concentrada en el individuo, fue y sigue siendo un acicate extraordinario para conducirlo a lo mejor y, a veces, a lo peor. El cúmulo de estas energías produjo la vitalidad colectiva desbordante de la Europa de los tiempos de Cristóbal Colón y de los grandes descubrimientos, así como contribuyó a crear la hegemonía mundial económica y militar de los Estados Unidos a comienzos del tercer milenio.

Pero el pesimismo fundamental de una filosofía del dios terrible y del demonio omnipresente ha sido refutado desde el siglo XVIII por el optimismo liberador de la filosofía de la Ilustración, que introduce en el Viejo Continente una percepción más tranquilizadora del destino de la humanidad. No por eso la conciencia moderna europea rechaza "la nostalgia de los placeres maravillosos, ni el temor a los tormentos insoportables" que evocó Roger Caillois.[5] Remplaza el infierno de Dante por la fantasmagoría, deliciosa inmersión llena de escalofríos en un mundo oscuro y hechizante de donde se puede salir. De esta manera, es posible abordar el vasto océano de los mitos y de los símbolos occidentales sin perder el alma en eso, o al menos no todas las esperanzas. *Le Royaume des Eaux noires* [El reino de las aguas profundas], un cómic de Paul Cuvelier, publicado en 1974 y aparecido inicialmente en *Tintin,* resume este conjunto complejo de fenómenos. La portada muestra al héroe Corentin y a una joven, Zaïla, a punto de caer en una garganta del infierno. En realidad, se trata de un viaje iniciático hacia el mundo infernal, poblado de demonios, donde reina Chaïtan (Satanás). Corentin termina por superar las adversidades y llega a ser un adulto de alguna manera, sin haber aniquilado al indestructible Chaïtan y sin obtener el amor de Zaïla, que declara su pasión por otro.[6] Aquí se advierte la huella indeleble de la representación imaginaria occidental, retomada a la manera de la juventud de la década de 1970 y de acuerdo con la especificidad latina relativa al triunfo de la voluntad y de la promoción del individuo —que en la década de 1990 va a instalar

[5] R. Caillois, art. cit., p. 81.

[6] J.-B. Renard, *op. cit.,* pp. 185-192, ofrece un excelente comentario, quizá demasiado psicoanalítico a mi parecer, de este cómic. La marca cultural explícita basta para darle todo su sentido.

el deseo creciente de gozar sin trabas lo mejor que la existencia tiene para ofrecer al hombre—. A pesar del tono dulce-amargo, pues Corentin se siente a la vez dichoso de su aventura y decepcionado en su amor, sin olvidar la moderación impuesta por el periódico al autor, esta obra resulta mucho más próxima a la experiencia diabólica tranquilizante de los franceses que a la de los estadunidenses. ¡Dos maneras diferentes de asumir una misma herencia milenaria!

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Aconcius, Jacques, *Les Ruzes de Satan recueillies et comprinses en huit livres*, Basilea, Pierre Perne, 1565.

Amorth, Gabriele (Dom), *Un exorciste raconte*, París, Œil, F. X. de Guibert, 1993 (traducido del italiano).

Andréesco, Ioanna, *Où sont passés les vampires?*, París, Payot, 1997.

Andriano, Joseph, *Our Ladies of Darkness. Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction*, Pennsylvania State University Press, 1993.

Ankarloo, Bengt, y Gustav Henningsen (comps.), *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique (Les). Fundados en 1829 por Arthur Dinaux, han publicado 18 volúmenes en unos 30 años.

Ariès, Paul, *Le Retour du diable: satanisme, exorcisme, extrême droite*, Villeurbanne, Golias, 1997.

Ariès, Philippe, y Georges Duby (coords.), *Histoire de la vie privée*, París, Éditions du Seuil, 1985, 5 volúmenes (traducidos al español).

Augé, Marc, *Théorie des pouvoirs et Idéologie. Étude de cas en Côte d'Ivoire*, París, Hermann, 1975.

Augé, Marc, y C. Herzlich (comps.), *Le Sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, París, Archives Contemporaines, 1984.

Auslander, Leora, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Baissac, Jules, *Le Diable. La personne du diable. Le personnel du diable*, París, Maurice Dreyfous, s. f.

Bajtin, Mijaíl, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1970.

Baltrusaitis, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique*, París, A. Colin, 1955, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, París, A. Colin, 1960.

Barchilon, Jacques, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Centans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, París, Librairie Honoré Champion, 1975.

Barkan, Leonard, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale university Press, 1986.

Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, París, Stock, 1978.

Baschet, Jerôme, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Roma, École Française de Rome, 1993.
———, "Les conceptions de l'Enfer en France au XIV^e siècle: imaginaire et pouvoir", en *Annales* ESC, año 40, 1985.
Bastien, Pascal, *La Violence ritualisée. Le spectacle de l'exécution en France, XVI^e-XVIII^e siècles,* informe inédito de DEA bajo la dirección de Robert Muchembled, Université Paris-Nord, 1998, dactilografiado.
Baudrillard, Jean, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, París, Galilée, 1990.
Bayard, Jean-Pierre, *Le Diable dans la cathédrale*, París, Morel, 1960.
———, *Le Diable dans l'art roman*, París, Tredaniel, Éditions de la Maisnie, 1982.
———, *Les Pactes sataniques*, París, Dervy, 1994.
Bechtel, Guy, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, París, Plon, 1997.
Beckman, Jacques, "Le diable d'après les procès de sorcellerie en Wallonie", en *Le Diable dans le folklore de Wallonie*, Bruselas, Ministerio de la Comunidad Francesa, 1980.
Béguin, Albert, "Balzac et la fin de Satan", en *Satan, Études carmélitaines*, París, 1948.
Behringer, Wolfang, *Witchcraft Persecutions in Bavaria. Popular Magic, Religious Zealotry and Reason of State in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
Bekker, Balthasar, *Le Monde enchanté, ou examen des communs sentimens touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir, leur administration et leur opérations*, Amsterdam, Pierre Rotterdam, 1694, vol. 4 de 12 (1ª. ed. holandesa, 1691).
Beliën, H. M., y P. C. Van der Eerden, *Satans trawanten: heksen en heksenvervolging*, Haarlem, J. H. Gottmer, 1985.
Bellemin-Noël, Jean, "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)", en *Littérature*, núm. 8, diciembre de 1972.
Bergeron, Richard, *Damné Satan! Quand le diable refait surface*, Montreal, Fides, 1988.
Bernanos, Georges, *Sous le soleil de Satan*, París, Plon, 1926.
Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Nueva York, Octagon Books, 1970.
Berriot-Salvadore, Évelyne, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, París, Champion, 1993.
Besnard, Philippe, *Protestantisme et Capitalisme. La controverse post-wébérienne*, París, A. Colin, 1970.
Bethencourt, Francisco, *O imaginário da magia. Feiticeiras, saludado-*

res e nigromantes no século XVI, Lisboa, Proyecto Universidad Abierta, 1987.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, París, Robert Laffont, 1976.

Beuzart, Paul, *Les Hérésies pendant le Moyen Âge et la Réforme, jusqu'à la mort de Philippe II (1598), dans la région de Douai, d'Arras et au pays de l'Alleu*, Le Puy, Imprenta Peyriller, 1912.

Beziau, Claude, *Les exorcistes parlent face à la sorcellerie*, Les Sables d'Olonne, Le Cercle d'Or, 1978.

Biniek, Aurélie, *Odeurs et Parfums aux XVI^e et XVII^e siècles*, informe de maestría inédito, bajo la dirección de Robert Muchembled, Université Paris-Nord, 1998.

Bizouard, Joseph, *Des rapports de l'homme avec le Démon: Essai historique et philosophique*, París, Gaume et Duprey, 1864-1866, vol. 6.

Boaistuau, Pierre, *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise par P. Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretaigne*, París, Sertenas, 1559.

———, *Histoires tragiques*, Richard A. Carr (comp.), París, Champion, 1977 (1ª. ed., 1559).

———, *Le Théâtre du Monde (1558)*, edición crítica de Michel Simonin, Ginebra, Droz, 1981.

Bodin, Jean, *On the Demon-Mania of Witches*, traducido por Randy A. Scott, con una introducción de Jonathan L. Pearl, Toronto, Universidad de Victoria, 1995.

Boguet, Henri, *Discours exécrable des sorciers*, texto adaptado por Philippe Huvet, con una introducción de Nicole Jacques-Chaquin, París, Le Sycomore, 1980.

Bois, Jules, *Le Satanisme et la Magie*, con un estudio de J. K. Huysmans, París, Léon Chailley, 1897.

Bosquier, Philippe, *Tragoedie nouvelle dicte Le Petit Razoir des ornemens mondains, en laquelle toutes les misères de nostre temps sont attribuées tant aux hérésies qu'aux ornemens superflues du corps*, Charles Michel, 1589 (Ginebra, Slatkine Reprints, 1970).

Bouchard, Jean-Jacques, *Journal I. Les confessions. Voyage de Paris à Rome. Le carnaval à Rome*, Emanuelle Kanceff (comp.), Turín, Giapichelli, s. f.

Boucher, Ghislaine, *Dieu et Satan dans la vie de Catherine de Saint-Augustin, 1632-1668*, Tournai, 1979.

Bouchet, Guillaume, *Les Serées*, C. E. Roybet (comp.), París, A. Lemerre, 1873-1882, vol. 6.

Boudet, Jean-Patrice, "La genèse médiévale de la chasse aux sorciè-

res", en Nathalie Nabert (coord.), *Le Mal et le Diable. Leurs figures à la fin du Moyen Âge,* París, Beauchesne, 1996.
Bourdieu, Pierre, *La Distinction: critique social du jugement*, París, Minuit, 1979.
Bourrat, Marie-Michèle, y Anne Soupa, *Faut-il croire au diable?*, París, Bayard-Centurion, 1995.
Boyer, Paul, y Stephen Nissenbaum, *Salem Possessed. The Social Origins of Witchcraft*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.
Brabant, Hyacinthe, *Médecins, Malades et Maladies de la Renaissance*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1966.
Brasey, Édouard, *Enquête sur l'existence des anges rebelles*, París, Filipacchi, 1995 (informado en *París Match,* núm. 2415, 7 de septiembre de 1995, pp. 3-6).
Bricaud, Joanny, *J. K. Huysmans et le satanisme. D'après des documents inédits*, París, 1913.
Briggs, Robin, *Communities of Belief. Cultural and Social Tensions in Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
———, *Witches and Neighbours.The Social and Cultural Context of European Witchcraft*, Londres, Harper Collins, 1996.
———, "Le sabbat des sorciers en Lorraine", en N. Jacques-Chaquin y M. Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers,* Grenoble, Jérôme Millon, 1993.
Brincourt, André, *Satan et la poésie*, París, Grasset, 1946.
Bruyn, Lucy de, *Woman and the Devil in Sixteenth-Century Literature*, Tisbury (Wiltshire), Compton Press, 1979.
Burguière, André, y Jacques Revel, *Histoire de France;* t. II, *L'État et les Pouvoirs;* t. IV, *Les Formes de la culture*, París, Éditions du Seuil, 1989 y 1993.
Caillois, Roger, "Métamorphoses de l'Enfer", en *Diogène*, núm. 85, 1974.
Campion-Vincent, Véronique, "Démonologie dans les légendes et paniques contemporaines", en *Ethnologie Française*, t. XXIII, 1993.
———, "Descriptions du sabbat et des rites dans les peurs antisataniques contemporaines", en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 98, 1995.
———, y Jean-Bruno Renard, *Légendes urbaines. Rumeurs d'aujourd'hui*, París, Payot, 1992.
Camporesi, Piero, *L'Officine des sens*, París, Hachette, 1989.
———, *Les Effluves du temps jadis*, París, Plon, 1995.
Camus, Dominique, *Puvoirs sorciers. Enquête sur les pratiques actuelles de sorcellerie*, París, Imago, 1988.

Camus, Jean-Pierre, *Les Spectacles d'horreur*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1973 (ed. de 1630).

———, *Trente Nouvelles* [Treinta novelas], escogidas y presentadas por René Favret, París, Vrin, 1977.

Carmona, Michel, *Les Diables de Loudun*, París, Fayard, 1988.

Caro Baroja, Julio, *Les Sorcières et leur monde*, París, Gallimard, 1972 (1ª. ed. española, 1961).

Carr, Richard A., *Pierre Boaistuau's Histoires tragiques: A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.

Carrez, Jean-Pierre, *Femmes en prison. Étude de 309 internées à la Salpêtrière de Paris, d'après des interrogatoires de police (1678-1710)*, informe de maestría inédito, bajo la dirección de Robert Muchembled, Université Paris-Nord, 1993.

Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques* (traducción del alemán), París, Minuit, 1972, vol. 3.

Castelli, Enrico, *Le Démoniaque dans l'art. Sa signification philosophique*, París, Vrin, 1959.

Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, París, Corti, 1951.

Catéchisme en images: 70 gravures en noir avec l'explication de chaque tableau en regard, París, Maison de la Bonne Presse, 1908 (los grabados son reducciones de las cromolitografías de 0.48 a 0.66 m del *Grand Catéchisme en images* [Gran catecismo en imágenes]. Véanse también las *Explications du Grand Catéchisme en images*, de E. Fourrière, París, Maison de la Bonne Presse, 1900, y el *Nouveau Catéchisme en images*, de un vicario de Saint-Sulpice, París, Lethielleux, 1909).

Cave, Térence, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Ginebra, Droz, 1999.

Cazotte, Jacques, *Le Diable amoureux et Autres Écrits fantastiques*, pról. de Henri Parisot, París, Flammarion, 1974.

Céard, Jean, *La Nature et les Prodiges. L'insolite au XVIe siècle en France*, Ginebra, Droz, 1977.

——— (comp.), *La Folie et le Corps*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985.

———, "Le Diable singe de Dieu selon les démonologues des XVIe et XVIIe siècles", en *Le Diable*, París, Les Éditions de l'Atelier, 1997.

Cerbelaud, Dominique, *Le Diable*, París, Les Éditions de l'Atelier, 1997.

Certeau, Michel de, *La Possession de Loudun*, París, Gallimard-Julliard, 1980.

Chastel, André, *La Crise de la Renaissance*, Ginebra, Skira, 1966.
Chiara (Dr.), "Les Diables de Morzine en 1861, ou les nouvelles possédées", en *Gazette Médicale de Lyon*, Lyon, 1861.
Cinefantastic, Giesen, Rolf (Postdam Stiftung deutsche Kinemathek), Berlín, Argon Verlag GmbH, 1994.
Clasen, Constance, David Howes y Anthony Synnott, *Aroma. The Cultural History of Smell*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994.
Claus, Hugo, *Le Chagrin des Belges,* París, Julliard, 1985.
Cohn, Norman, *The Pursuit of the Millennium. Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, Londres, 1978 (1ª. ed., 1957).
———, *Démonolâtrie et Sorcellerie au Moyen Âge: fantasmes et réalités*, París, Payot, 1982 (1ª. ed. inglesa, 1975).
Collin de Plancy, Jacques-Albin Simon, *Le Champion de la sorcière et Autres Légendes de l'histoire de France au Moyen Âge et dans le temps modernes*, París, Putois, 1852 (y muchos otros títulos, entre ellos *Histoire des vampires*, 1820; *Dictionnaire infernal*, 1825-1826, reeditado a menudo).
Coquery, Natacha, *L'Hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIIIe siècle*, París, Publicaciones de la Sorbona, 1998.
Corbin, Alain, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, París, Flammarion, 1982.
———, *Le Temps, le Désir et l'horreur*, París, Flammarion, 1991.
———, "Histoire et anthropologie sensorielle", en *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, 1990.
Costel, Louis, *Car ils croyaient brûler le diable en Normandie*, Les Sables d'Olonne, Sodirel, 1978.
———, *Un cas d'envoûtement*, París, Fayard, 1979.
Courtine, Jean-Jacques, y Georges Vigarello, "La physionomie de l'homme impudique, Bienséance et 'impudeur': les physiognomonies au XVIe et au XVIIe siècles", en *Parure, Pudeur, Étiquette*, revista *Communications*, núm. 46, 1987.
Cristiani, Léon, *Actualité de Satan*, París, Centurion, 1954.
———, *Présence de Satan dans le monde moderne*, París, 1959.
Cuttler, Charles C., "Two Aspects of Bosch's Hell Imagery", en *Scriptorium*, 23, 1969.
Dainville, François de, *La Naissance de l'humanisme moderne*, París, Beauchesne, 1940.
Dansereau, Michel, "Le diable et la psychanalyse", en *Relations*, t. XXXIV, 1979.
Defoe, Daniel, *Histoire du diable, traduite de l'Anglois*, Amsterdam, 1729, 2 tomos.

Debongnie, Pierre, "Les confessions d'une possédée. Jeanne Feri (1584-1585)", en *Satan, Études carmélitaines*, París, 1948.

Delcambre, Étienne, *Le Concept de la sorcellerie dans le duché de Lorraine au XVI^e et au XVII^e siècles,* Nancy, Société d'Archéologie Lorraine, 1948-1951, 3 vols.

Delpech, François, "La 'marque' des sorcières. Logique(s) de la stigmatisation diabolique", en N. Jacques-Chaquin y M. Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers*, Grenoble, Jerôme Millon, 1993.

Delumeau, Jean, *La Peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècles,* París, Fayard, 1978.

———, *Le Péché et la Peur*, París, Fayard, 1983.

Demos, John Putnam, *Entertaining Satan. Witchcraft and the Culture of Early New England*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

Denis, Philippe, *Les Églises d'étrangers en pays rhénan (1538-1564)*, París, Les Belles-Lettres, 1984.

Der Mensch um 1500. Werke aus Kirchen und Junstkammern, Berlín, Staatlichen Museen preussischer Kulturbesitz, 1977 (catálogo de exposición).

Descartes, René, *Œuvres choisies*, t. II, *Morale*, París, Garnier, 1955.

Deschaux, Robert, "Le Livre de la deablerie d'Éloy d'Amerval", en *Le Diable au Moyen Âge, Senefiance,* Universidad de Provenza, 1979.

Descrains, Jean, *Jean-Pierre Camus (1584-1652) et ses "Diversités" (1609-1618), ou la culture d'un évêque humaniste*, Lille, Atelier de Reproduction de Thèses (1984), 2 vols.

———, *La Culture d'un évêque humaniste. Jean-Pierre Camus et ses "Diversités"*, París, Nizet, 1985.

———, *Essais sur Jean-Pierre Camus*, París, Klincksieck, 1992.

diable (Le), París, Dervy, 1998 (coloquio de Cerisy, publicado en *Cahiers de l'Hermétisme*).

diable (Le) au Moyen Âge (doctrine, problèmes moraux, représentations), Senefiance, núm. 6, Universidad de Provenza, 1979.

diable (Le) dans le folklore de Wallonie, Bruselas, Ministerio de la Comunidad Francesa, 1980.

Diable, Diables et Diableries au temps de la Renaissance, París, Jean Touzot, 1988.

Diables et Diableries. La représentation du diable dans la gravure des XV^e et XVI^e siècles, Jean Wirth (comp.), Ginebra, Cabinet des Estampes, 1977.

Dinaux, Arthur, "Exorcisme des brigittines de Lille (1613)", en *Belgique judiciaire*, t. II, núm. 90, 1844, cols. 1471-1479.

Dinzelbacher, Peter, *Angst im Mittelalter*, Paderborn, Schöningh, 1996.

Dirksee, Paul, "Een kind van de duivel? [¿Un hijo del diablo?]. Het beeld van de duivel binnen het katholiek geloofsonderricht", en *Duivels en demonen*, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 1994.

Duby, Georges, y Michelle Perrot (coords.), *Histoire des femmes en Occident*, París, Plon, 1991, 5 vols.

Duclos, Denis, *Le Complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine,* París, La Découverte, 1994.

Duerr, Hans Peter, *Nudité et Pudeur. Le mythe du processus de civilization*, París, Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme, 1998 (1ª. ed. alemana, 1988).

Duivel in de beeldende kunst (De), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1952.

Duivels en demonen. De duivel in de nederlandse beeldcultuur, Petra van Boheemen y Paul Dirksee (coords.), Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 1994.

Duivelsbeelden. Eeen cultuurhistorische speurtocht door de Lage Landen, Gerard Rooijakkers, Lène Dresden-Coenders y Margreet Geerdes (coords), Baarn, Ambo, 1994.

Dunois-Canette, François, *Les Prêtres exorcistes: enquête et témoignages*, París, Robert Laffont, 1993.

Dupont-Bouchat, Marie-Sylvie, Willem Frijhoff y Robert Muchembled, *Prophètes et Sorciers dans les Pays-Bas, XVI^e^-XVIII^e^ siècles,* París, Hachette, 1978.

Duviols, Jean-Paul, y Annie Molinié-Bertrand (coords.), *Enfers et Damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, París, PUF, 1996.

Eco, Humberto, *De Superman au surhomme*, París, Grasset, 1993.

Eisner, Lotte H., *L'Écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionisme*, París, Le Terrain Vague, 1965; ed. enriquecida con ilustraciones y textos, París, Losfeld, 1974.

Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*, París, Gallimard, 1962.

Elias, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, París, Calmann-Lévy, 1973.

———, *La Société de Cour*, París, Calmann-Lévy, 1974.

———, *La Dynamique de l'Occident*, París, Calmann-Lévy, 1975.

———, *Enfers et Paradis*, Conques, Les Cahiers de Conques, 1995.

Epstein, Jean, *Le Cinéma du diable*, París, Jacques Melot, 1947.

Ercker, Alain, *Archéologie de l'Europe conquérante. Contribution à une anthropologie de l'Occident*, tesis inédita bajo la dirección de Éric Navet, Université Strasbourg-II, 1997.

L'Estampe en France XVI^e^ au XIX^e^ siècles, París, Bibliothéque Nationale, 1987.

Faivre, Tony, *Les Vampires, Essai historique, critique et littéraire*, París, Losfeld, Le Terrain Vague, 1962.

Falkenburg, Reindert L., "De duiven buiten beeld. Over duivelafwerende krachten en motieven in de beeldende kunst rond 1500", en Gerard Rooijakkers (comp.), *Duivelsbeelden*, Baarn, Ambo, 1994.

Favret-Saada, Jeanne, *Les Mots, la Mort, les Sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, París, Gallimard, 1977.

———, y José Contreras, *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage*, París, Gallimard, 1981.

Febvre, Lucien, *Amour sacré, Amour profane. Autour de "L'Heptaméron"*, París, Gallimard, 1944.

———, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, París, Albin Michel, 1968 (1ª. ed., 1942).

———, *Combats pour l'histoire*, París, A. Colin, 1992.

———, "Sorcellerie, sottise ou révolution mentale?", en *Annales* ESC, año 3, 1948.

———, "Pour l'histoire d'un sentiment, le besoin de sécurité", en *Annales* ESC, año 11, 1956.

Ferdière, Gaston, "Le diable et le psychiatre", en *Entretiens sur l'homme et le diable,* Max Milner (coord.).

Ferreiro, Alberto (coord.), *The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages: Essays in Honor of Jeffrey Burton Russel*, Leyden, Brill, 1998.

Fornari, B., "Félicien Rops ou la modernité satanique", en *Rops et la modernité*, catálogo de exposición del museo de Ixelles (Bélgica),1991.

Forsyth, Neil, *The Old Enemy: Satan as Adversary, Rebel, Tyrant, and Heretic*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

———, *The Old Enemy. Satan and the Combat Myth*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

Francart, Roland, *Trésors de la BD religieuse de 1941 à 1985*, Bruselas, Centro Religioso de Información y Análisis del Cómic, 1985.

Francastel, Pierre, comunicación en el coloquio *Le Démoniaque dans l'art. Sa signification phisosophique*, organizado por Enrico Castelli, París, Vrin, 1959.

France, Anatole, *La Révolte des anges*, París, Calmann-Lévy, 1913 (reeditado en París, Presses Pocket, 1991).

Freud, Sigmund, *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie social des peuples primitifs*, París, Payot, 1968 (1ª. ed. alemana, 1913).

———, "Une névrose démoniaque au XVII^e siècle" [Una neurosis demoniaca en el siglo XVII], en *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard, 1978.

Froc, Isidore (coord.), *Exorcistes*, París, Droguet et Ardant, 1992.
Frossard, André, *Les 36 preuves de l'existence du Diable*, París, Albin Michel, 1978.
Garçon, Maurice, y Jean Vinchon, *Le Diable. Étude historique, critique et médicale*, París, Gallimard, 1926.
Garnot, Benoît, *Le Diable au couvent: les possédées d'Auxonne (1658-1663)*, París, Imago, 1995.
Gaudriault, Raymond, *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*, París, Promodis, 1988.
Geertz, Clifford, *Savoir local, Savoir global. Les lieux du savoi*, París, PUF, 1986.
Geertz, Hildred, "An Anthropology of Religion and Magic", en *Journal of Interdisciplinary History*, t. VI, 1975.
Gellner, Ernest, *The Devil in Modern Philosophy*, Londres-Boston, Routledge & Keagan Paul, 1974.
Ginzburg, Carlo, *Les Batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires en Frioul, XVI^e-XVII^e siècles,* Lagrasse, Verdier, 1980 (1ª. ed. italiana, 1966).
———, *Le sabbat des sorcières* (traducido del italiano por Monique Aymard), París, Gallimard, 1992 (1ª. ed. italiana, 1989).
Godbeer, Richard, *The Devil's Dominion. Magic and Religion in Early New England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
Goulemot, Jean-Marie, "Démons, merveilles et philosophie à l'Âge classique", en *Annales* ESC, año 35, 1980.
Greenblat, Stephen J., *Learning to Curse. Essays in Early Modern History,* Londres, Routledge, 1990.
———, *Ces merveilleuses possessions. Découverte et appropriation du Nouveau Monde au XVI^e siècle*, París, Les Belles-Lettres, 1996.
Grillot de Givry, *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes*, París, Librairie de France. 1929.
———, *Witchcraft, Magic and Alchemy*, Nueva York, Dover Publications, 1971.
Grmek, Mirko D. (coord.), con la colaboración de Bernardino Fantini, *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. I, *Antiquité et Moyen Âge*, París, Éditions du Seuil, 1995.
———, con la colaboración de Bernardino Fantini, *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. II, *De la Renaissance aux Lumières*, París, Éditions du Seuil, 1997.
Guerrand, Roger-Henri, *Les Lieux. Histoire des commodités*, París, La Découverte, 1985.
Haag, Herbert, *Liquidation du diable*, DDB, 1971 (1ª. ed. alemana, 1969).

Haag, Herbert, *Teufelsglaube*, Tubinga, Katzmann, 1974.
Habanc, Vérité, *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques [1585]*, edición anotada por Jean-Claude Arnould y Richard A. Carr, Ginebra, Droz, 1989.
Habermas, Jürgen, *L'Espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, París, Payot, 1978 (1ª ed. alemana, 1962).
Hanley, Sarah, "Engendering the State: Family Formation and State Building in Early Modern France", en *French Historical Studies*, vol. 16, 1989.
Hanlon, Gregory, y Geoffrey Snow, "Exorcisme et cosmologie tridentine: trois cas agenais en 1619", en *Revue de la Bibliothèque National*, 1988, núm. 28.
Hasquin, Hervé (coord.), *Magie, Sorcellerie, Parapsychologie*, Bruselas, Ediciones de la Universidad de Bruselas, 1985.
Havelange, Carl, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, París, Fayard, 1998.
Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européenne*, París, Boivin, 1935.
Houdard, Sophie, *Les Sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie*, prefacio de Alain Boureau, París, Cerf, 1992.
Howes, David (comp.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.
———, y Marc Lalonde, "The History of Sensibilities: Of the Standard of Taste in Mid-eighteenth Century England and the Circulation of Smells in Post-revolutionary France", en *Dialectical Anthropology* (Dordrecht-Boston-Londres, Kluwer Academic Publ.), vol. 16, 1991.
Huxley, Aldous, *The Devils of Loudun*, Londres, Chatto & Windus, 1952.
Huysmans, Karl-Joris, *Là-bas*, París, 1891.
Institoris, Henry, y Jacques Sprenger, *Le Marteau des sorcières*, presentado por Amand Danet, París, Plon, 1973.
Introvigne, Massimo, *Enquête sur le satanisme. Satanistes et antisatanistes du XVII^e siècle à nos jours*, París, Bibliothèque de l'Hermétisme, 1997.
Introvigne, Massimo, y J. Gordon Melton (coords.), *Pour en finir avec les sectes. Le débat sur le rapport de la commission parlementaire*, París, Dervy, 1996.
Jacques-Chaquin, Nicole, y Maxime Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers en Europe, XV^e-XVIII^e siècles*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.
Janson, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1952.

Joubert, Laurent, *Traité des Erreurs populaires au fait de la médecine et du régime de santé*, Burdeos, 1570 (hubo numerosas reediciones, entre ellas, de la primera parte en Burdeos en 1578, y de la segunda en París en 1579).

———, *Traité du ris, contenant son essence, ses causes, et mervelheus essais, curieusement recerchés, raisonnés et observés*, París, Nicolas Chesnay, 1579 (Ginebra, Slatkine Reprints, 1973).

"Journal d'Antoine Denesde, marchand ferron à Poitiers et de Barbe Barré sa femme (1628-1687)", en *Archives Historiques du Poitou*, t. XV, Poitiers, 1885.

Journal d'un bourgeois de Paris sous François I, Philippe Joutard (comp.), París, UGE, 1963.

Kadaner-Leclercq, Jacqueline, "Typologie des scènes de sorcellerie au Moyen Âge et à la Renaissance. Esquisse d'une évolution", en Hervé Hasquin (coord.), *Magie, Sorcellerie, Parapsychologie*, Bruselas, Ediciones de la Universidad de Bruselas, 1985.

Kelly, Henry Ansgar, *Le Diable et ses démons. La démonologie chrétienne hier et aujourd'hui*, París, Cerf, 1977 (1ª. ed. estadunidense, 1974).

Klaniczay, Gábor, "Bûchers tardifs en Europe centrale et orientale", en Robert Muchembled (coord.), *Magie et Sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, París, A. Colin, 1994.

Klaniczay, Gábor, y Éva Pocs (comps.), *Witch Beliefs and Witch-Hunting in Central and Eastern Europe*, coloquio de 1988 en Budapest, en *Acta Ethnographica Hungarica*, vol. 37, 1991-1992.

Kolakowski, Leszek, *The Devil and Scripture*, Londres, Oxford University Press, 1973.

Krynen, Jacques, *L'Empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIIIe-XVe siècles*, París, Gallimard, 1993.

La Fontaine, Jean Sybil, *Speak of the Devil. Tales of Satanic Abuse in Contemporary England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Lacroix, Michel, *Le Mal*, París, Flammarion, 1999.

Ladous, Régis, "Les catéchismes français du XIXe siècle", en J.-B. Martin y M. Introvigne (comps.), *Satanisme, Sorcellerie*, Lyon, Imprenta Universitaria de Lyon, 1994.

Lafond, Jean, y André Stegmann (comps.), *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, París, Vrin, 1979.

——— (comps.), *L'Automne de la Renaissance*, París, Vrin, 1981.

Lagrée, Michel (coord.), *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui*, Bruselas, Facultés Saint-Louis, 1992.

Lagrée, Michel, "Le démoniaque et l'histoire", en *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui.*

Lalouette, Jacqueline, "Le combat des Archanges (Saint-Michel et Satan dans les luttes politiques et religieuses de la France contemporaine)", en *Le Diable*, París, Les Éditions de l'Atelier, 1997.

Lambert de Saumery, Pierre, *Le Diable hermite ou aventure d'Astarot banni des enfers,* Amsterdam, François Joly, 1741.

Larner, Christina, *Enemies of God. The Witch-Hunt in Scotland*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

———, *Witchcraft and Religion. The Politics of Popular Belief*, Oxford, Basil Blackwell, 1984.

Lascault, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, París, Klincksieck, 1973.

Laurentin, René, *Le Démon, mythe ou réalité?*, París, Fayard, 1995.

Le Goff, Jacques, *La Naissance du Purgatoire*, París, Gallimard, 1981.

Lea, Henry Charles, *A History of the Inquisition of Spain*, Nueva York, Macmillan, 1906-1907, 4 vols.

Lebigre, Arlette, *L'Affaire des Poisons*, Bruselas, Complexe, 1989.

Legros, H., "Le diable et l'enfer: représentation dans la sculpture romane", en *Le Diable au Moyen Âge (doctrine, problemes moraux, representations), Senefiance,* núm. 6, Universidad de Provenza, 1979.

Lehner, Ernest, y Johanna Lehner, *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*, Nueva York, Dover Publications, 1971.

Lemnius, Levinus, *Les Occultes Merveilles et Secretz de Nature*, París, Galot du Pré, 1574 (1ª. ed. latina, 1559).

Leneuf, Nicolas, y Jean Vernette, *Exorciste aujourd'hui?*, Mulhouse, Salvator, 1990.

Leutrat, Jean-Louis, *Vies de fantômes. Le fantastique au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995.

Lever, Maurice, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, París, Fayard, 1993.

———, "De l'information à la nouvelle: les 'canards' et les 'histoires tragiques' de François de Rosset", en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, año 79, 1979.

Levron, Jacques, *Le Diable dans l'art*, París, Picard, 1935.

Lévy, Maurice, *Lovecraft, ou Du Fantastique*, París, UGE, 1972.

Lévy-Valensi, J. (Dr.), *La Médecine et les Médecins français au XVII^e siècle*, París, J.-B. Baillière et Fils, 1933.

Lhermitte, Jean, *Vrais et Faux Possédés*, París, Fayard, 1956.

Link, Luther, *The Devil: A Mask Without a Face*, Londres, Reaktion Books, 1995.

Lorenzi, Lorenzo, *Devils in Art: Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, Florencia, Centro Di, 1997.

Lougee, Carolyn C., *Le Paradis de femmes. Women, Salons and Social Stratification in Seventeenth-Century France*, Princeton University Press, 1976.

Lovecraft, Howard Phillips, *Épouvante et Surnaturel en littérature*, París, UGE, 1969.

Lowe, Thompson R., *The History of the Devil. The Horned God of the West*, Londres, Keagan Paul, 1929.

MacFarlane, Alan D. J., *Witchcraft in Tudor and Stuart England. A Regional and Comparative Study*, Londres, Routledge & Keagan Paul, 1970.

Maeterlinck, Louis, *Le Genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles (Art et folklore)*, París, Jean Schemit, 1910.

Maître, Jacques, "La consommation d'astrologie dans la société contemporaine", en *Diogène*, núm. 53, 1966.

Maldonat, Jean (R. P.), *Traité des Anges et Démons. Mis en françois par maistre François de la Borie*, París, 1605.

Mandrou, Robert, *Introduction à la France moderne, Essai de psychologie historique, 1500-1640*, París, Albin Michel, 1961.

———, *Magistrat et Sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*, París, Plon, 1968.

———, *Des Humanistes aux hommes de science, XVI^e et XVII^e siècles*, tomo III, *Histoire de la pensée européen*, París, Éditions du Seuil, 1973.

———, *Possession et Sorcellerie au XVII^e siècle*, París, Fayard, 1979.

———, "Le baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale", en *Annales* ESC, año 15, 1960.

Martin, Jean-Baptiste, y François Laplantine (comps.), *Le Défi magique*, t. I, *Ésotérisme, Occultisme, Spiritisme*, Lyon, Imprenta Universitaria de Lyon, 1994.

Martin, Jean-Baptiste, y Massimo Introvigne (comps.), *Le Défi magique*, t. II, *Satanisme, Sorcellerie*, Lyon, Imprenta Universitaria de Lyon, 1994.

Massalsky, Alain, *La Sorcellerie en France au XVIII^e siècle*, informe de DEA [doctorado] bajo la dirección de Robert Muchembled, Université Paris-I, 1992, inédito.

Matthews-Grieco, Sarah F., *Ange ou Diablesse? La représentation de la femme au XVI^e siècle*, París, Flammarion, 1991.

Mello e Souza, Laura de, "Autour d'une ellipse: le sabbat dans le monde luso-brésilien de l'Ancien Régime", en N. Jacques-Chaquin y M. Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers*.

Merivale, Patricia, *Pan and the Goat-God*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
Meslin, Michel (coord.), *Le Merveilleux: l'imaginaire et les croyances en Occident*, París, Bordas, 1984.
Mesnard, Jean, "Genèse d'une modernité", en J. Lafond y A. Stegmann (comps.), *L'Automne de la Renaissance*, París, Vrin, 1981.
Messadié, Gérard, *Histoire générale du diable*, París, Robert Laffont, 1993.
Michelet, Jules, *La Sorcière (1862)*, editado por Robert Mandrou, París, 1964.
Midelfort, H. C. Erik, *Witch-Hunting in Southwestern Germany 1562-1684. The Social and Intellectual Foundations*, Stanford, Stanford University Press, 1972.
Milner, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, París, Corti, 1960, 2 vols.
——— (coord.), *Entretiens sur l'Homme et le Diable*, París-La Haya, Mouton, 1965, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle.
———, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, París, Presses Universitaires de France, 1982.
——— (coord.), "Le dialogue avec le diable d'après quelques œuvres de la littérature moderne", en *Entretiens sur l'Homme et le Diable*, París-La Haya, Mouton, 1965, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle.
Minerva, Nadia, *Il diavolo. Eclissi e metamorfosi nel secolo dei Lumi. Di Asmodeo a Belzebù*, Ravena, Longo Editore, 1990.
Minois, Georges, *Histoire des enfers*, París, Fayard, 1991.
———, *Histoire de l'enfer*, París, PUF, 1994.
———, *Le Diable*, París, PUF, 1994.
Monter, E. William, *Witchcraft in France and Switzerland. The Borderlands during the Reformation*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.
———, *Frontiers of Heresy. The Spanish Inquisition from the Basque Lands to Sicily*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
Morand, Georges, *Sors de cet homme, Satan!*, prefacio de Daniel Perrot, París, Fayard, 1993.
Mornet, Daniel, "Les enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)", en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. XVII, 1910.
Moureau, François, y Michel Simonin, *Tabourot, seigneur des Accords. Un Bourguignon poète à la fin de la Renaissance*, París, Klincksieck, 1990.
Muchembled, Robert, *Culture populaire et Culture des élites dans la France moderne (XV^e^-XVIII^e^ siècles). Essai*, París, Flammarion, 1978, (2ª edición, Colección "Champs", 1991).

Muchembled, Robert, *La Sorcière au village (XV^e^-XVIII^e^ siècles)*, París, Gallimard-Juillard, Colección "Archives", 1979 (reeditado en la Colección Folio Histoire, 1991).

———, *Les Derniers Bûchers. Un village de Flandre et ses sorcières sous Louis XIV*, París, Ramsay, 1981.

———, *Sorcières, Justice et Société aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, París, Imago, 1987.

———, *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e^ au XVIII^e^ siècles*, París, Fayard, 1988 (2ª. ed., Hachette, Colección Pluriel, 1994).

———, *La Violence au village. Sociabilité et comportements populaires en Artois du XV^e^ au XVII^e^ siècles*, Turnhout, Brepols, 1989.

———, *Le Temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus, XV^e^-XVIII^e^ siècles*, París, A. Colin, 1992.

———, *Le Roi et la Sorcière. L'Europe des bûchers, XV^e^-XVIII^e^ siècles*, París, Desclée, 1993.

——— (coord.), *Magie et Sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, París, A. Colin, 1994.

——— *La Société policée. Politique et politesse en France du XVI^e^ au XX^e^ siècles*, París, Éditions du Seuil, 1998.

———, "L'autre côté du miroir: mythes sataniques et réalités culturelles aux XV^e^ et XVI^e^ siècles", en *Annales* ESC, año 40, 1985.

Mulhern, Sherrill, "Satanisme électronique: le sabbat high-tech", en *Scientifictions. La revue de l'imaginaire scientifique* (Amiens, Encrage), núm. 1, vol. 2, 1997.

Murray, Margaret Alice, *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1921.

Nabert, Jean, *Essai sur le mal*, París, PUF, 1955.

Nabert, Nathalie (coord.), *Le Mal et le Diable. Leurs figures à la fin du Moyen Âge*, París, Beauchesne, 1996.

Niderst, Alain (comp.), *Le Diable*, París, Nizet, 1998.

Nodier, Charles, *Du Fantastique en littérature*, prefacio de D. Gravier, París, Chimères, 1989.

Obendiek, Harmannus, *Der Teufel bei Martin Luther: Eine theologische Untersuchung*, Berlín, Furche, 1931.

Ouellet, Bertrand, y Richard Bergero (coords.), *Croyances et Sociétés*. Comunicaciones presentadas en el décimo coloquio internacional sobre los nuevos movimientos religiosos en Montreal, agosto de 1996, Montreal, Fides, 1998.

Pagels, Elaine, *The Origin of Satan*, Londres, Allen Lane, The Penguin Press, 1995.

Paré, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, prefacio de Gisèle Mathieu-Castellani, París-Ginebra, Slatkine, 1996 (edición original de 1573; edición crítica de Jean Céard, Ginebra, Droz, 1971, con 92 figuras).

Parival, Jean-Nicolas, *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Holande*, Leiden, 1656.

Pavesi, Ermanno, "Le concept du démoniaque chez Sigmund Freud et Carl Gustav Jung", en J.-B. Martin y M. Introvigne (comps.), *Le Défi magique*, t. II, *Satanisme, Sorcellerie,* Lyon, Imprenta Universitaria de Lyon, 1994.

Pearl, Jonathan, L., "A School for the Rebel Soul: Politics and Demonic Possession in France", en *Historical Reflections*, t. XVI, 1989.

pensée scientifique, les citoyens et les parasciences (La), Coloquio de La Villete, París, Albin Michel, 1993.

Picard, Raymond, y Jean Lafond (comps.), *Nouvelles du XVII^e siècle*, París, Gallimard, 1997.

Pinelli, Antonio, *La Belle Manière. Anticlassicisme et manièrisme dans l'art du XVI^e siècle*, París, Livre de Poche, 1996 (1ª. ed., 1993).

Pintard, René, *Le Libertinage érudit pendant la première moitié du XVII^e siècle*, París, 1943 (reeditado en Ginebra, Slatkine, 1983).

Platelle, Henri, *Les Chrétiens face au miracle. Lille au XVII^e siècle*, París, Cerf, 1968.

Poissenot, Bénigne, *L'Esté [1583]*, edición comentada por Gabriel A. Pérouse y Michel Simonin, con la colaboración de Denis Baril, Ginebra, Droz, 1987.

———, *Nouvelles Histoires tragiques [1586]*, edición comentada por Jean-Claude Arnould y Richard A. Carr, Ginebra, Droz, 1996.

Poli, Sergio, *Histoire(s) tragique(s). Anthologie / Typologie d'un genre littéraire*, Bari-París, Schena-Nizet, 1991.

Pollmann, Judith, *Another Road to God. The Religious Development of Arnoldus Buchelius (1565-1641)*, s. l., s. f. [tesis presentada en la Universidad de Amsterdam el 16 de abril de 1998].

Potel, Julien, *Religion et Publicité*, París, Cerf, 1981.

Potters, Petrus, *Verklaring van den Katechismus der Nederlandsche bisdommen*, Bois-le-Duc, Teulings, 2ª. ed., 1928-1931, 7 vols; 5ª. ed., 1946, 7 vols.

Pourrat, Henri, *Le Diable et ses diableries*, París, Gallimard, 1977.

Pozzuoli, Alain, y Jean-Pierre Kremer, *Dictionnaire du fantastique*, París, Jacques Grancher, 1992.

Praz, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle: le romantisme noir*, París, Denoël, 1977 (reeditado por Gallimard, 1999; 1ª. ed. italiana, 1928).

Pynsent, Robert, "The Devil's Stench and Living Water: A Study of De-

mons and Adultery in Czech Vernacular Literature of the Middle Ages and Renaissance", en *The Slavonic and East European Review*, 1993, t. LXXI.

Quaife, G. R., *Godly Zeal and Furious Rage. The Witch in Early Modern Europe*, Beckenham, Croom Helm, 1987.

Rapley, Robert, *A Case of Witchcraft. The Trial of Urbain Grandier*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

Rauch, André, "Le corps. Objets et territoires actuel de l'histoire (1972-1985)", en *Ethnologie Française*, t. XVI, 1986.

Renard, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et Croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, París, PUF, 1986.

———, "Le film *L'Exorciste* à travers la presse", 1975 (agradezco al autor por la comunicación de este texto inédito).

———, "Éléments pour une sociologie du paranormal", en *Religiologiques*, Universidad de Quebec, Montreal, núm. 18, otoño de 1998.

Renaut, Alain, *L'Individu. Réflexions sur la philosophie du sujet*, París, Hatier, 1995.

Réville, Albert, *Histoire du diable. Ses origines, sa grandeur et sa décadence*, Estrasburgo, Treuttel & Wurtz, 1870.

Ribémont, Bernard (coord.), *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993.

Richardson, James T., Joel Best y David Bromley (comps.), *The Satanism Scare*, Nueva York, Aldine de Gruyter, 1991.

Ridé, Jacques, "Diable et diableries dans les Propos de Table de Martin Luther", en *Diable, Diables et Diableries*, París, Jean Tuzot, 1988.

Rivière, Claude, *Les Rites profanes*, París, PUF, 1995.

Rooijakkers, Gerard, Lène Dresden-Coenders y Margreet Geerdes (coords.), *Duivelsbeelden. Een cultuurhistorische speurtocht door de Lage Landen*, Baarn, Ambo, 1994.

Roos, Keith L., *The Devil in Sixteenth-Century German Literature: The Teufelsbücher*, Berna y Francfort del Meno, Lang, 1972.

Roper, Lyndal, *Œdipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*, Londres, Routledge, 1994.

Roskoff, Gustav, *Geschichte des Teufels*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1869, 2 vols.

Rosset, François de, *Les Histoires tragiques de notre temps*, con prólogo de René Godenne (edición de 1615, pues la primera edición, de 1614, se perdió), Ginebra, Slatkine Reprints, 1980.

Rougemont, Denis de, *La Part du diable* (nueva versión), Neuchâtel, La Baconnière, 1945.

Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon*, París, Corti, 1953.

———, *Anthologie de la poésie baroque*, París, A. Colin, 1961.

Rublack, Ulinka, *Magd, Metz' oder Mörderin, Frauen vor Frühneuzeitlichen Gerichten*, Francfort del Meno, Fischer Verlag, 1998 (edición inglesa: *The Crimes of Women in Early Modern Germany*, Oxford, Clarendon Press, 1999).

Rudwin, Maximilian, *Satan et le satanisme dans l'œuvre de Victor Hugo*, París, Les Belles-Lettres, 1926.

———, *Romantisme et Satanisme*, París, 1927.

———, *The Devil in Legend and Literature*, Chicago-Londres, The Open Court Publishing Company, 1931.

Russel, Jeffrey Burton, *The Devil. Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1977.

———, *Satan. The Early Christian Tradition*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1981.

———, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1984.

———, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

———, *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1988.

Salisbury, Joyce E., *The Beast within. Animals in the Middle Ages*, Nueva York-Londres, Routledge, 1994.

Sartre, Jean-Paul, *Le Diable et le bon Dieu: trois actes et onze tableaux*, París, Gallimard, 1951.

Satan, número especial de la revista *Études carmélitaines*, París, 1948.

"Satan", en el *Dictionnaire de Théologie Chrétienne*, por un equipo internacional de teólogos, edición francesa dirigida por Joseph Dore, t. I, *Les Grands Thèmes de la foi*, París, Desclée, 1979.

Schilling, Heinz, *Religion, Political Culture and the Emergence of Early Modern Society*, Leyden, E. J. Brill, 1992.

Schmidt, Albert-Marie, "Histoires tragiques", en *Études sur le XVI^e siècle*, París, Albin Michel, 1967.

Scott, Walter, *Letters on Demonology and Witchcraft addressed to J. G. Lockhart*, Londres, 1830 (reeditadas en Nueva York, Citadel Press, 1970).

Seguin, Jean-Pierre, *L'Information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 y 1631*, París, Maisonneuve et Larose, 1964.

Seignolle, Claude, *Le Diable dans la tradition populaire*, París, 1959.
———, *Les Évangiles du diable, selon la croyance populaire*, París, Maisonneuve et Larose, 1964.
Senn, Bryan, *Fantastic Cinema Subject Guide: A Topical Index to 2500 Horror, Science Fiction and Fantasy Films*, Jefferson (CN), McFarland and Co., 1992.
Sennett, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, París, Éditions du Seuil, 1979.
Sharpe, James A., *Instruments of Darkness. Witchcraft in Europe, 1550-1750*, Londres, Penguin, 1996.
Sichère, Bernard, *Histoires du mal*, París, Grasset, 1995.
siècle de saint Augustin (Le), número especial de *XVII^e siècle*, 1982, núm. 135.
Simonin, Michel, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle, ou la Carrière de François de Belleforest*, Ginebra, Droz, 1992.
Singer, Gordon Andreas, *"La Vauderie d'Arras", 1459-1491. An Episode of Witchcraft in Later Medieval France*, tesis inédita, University of Maryland, 1974, microfilmada por la University Microfilm International, Londres y Ann Harbor.
Skal, David J., *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, Nueva York, Norton, 1990.
Soldan, Wilhelm G., *Geschichte der Hexenprozesse aus den Quellen dargestellt*, Stuttgart, 1843 (completado por Heinrich Heppe en 1880 y reeditado por Max Bauer en 1912).
Sorcières (Les), catálogo de exposición, París, Bibliothèque National, 1973.
Stanford, Peter, *The Devil. A Biography*, Londres, Heinemann, 1996.
Steinberg, Sylvie, *Le Travestissement à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles). Recherches sur la différence de sexes*, tesis inédita bajo la dirección de Jean-Louis Flandrin, París, EHESS, 1999.
Summers, Montague, *The History of Witchcraft and Demonology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1926.
Tempère, Catherine, *Le Sang. Représentations et pratiques médicales en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, tesis de doctorado inédita bajo la dirección de Robert Muchembled, Université París-Nord, 1997.
Terramorsi, Bernard, *Le Mauvais Rêve américain. Les origines du fantastique et le fantastique des origines aux États-Unis*, París, L'Harmattan, 1994.
Testa, Carlo, *Desire and the Devil: Demonic Contracts in French and European Literature*, Nueva York, Peter Lang, 1991.
Teyssèdre, Bernard, *Le Diable et l'Enfer au temps de Jésus*, París, Albin Michel, 1984.

Teyssèdre, Bernard, *Naissance du diable: de Babylone aux grottes de la mer Morte*, París, Albin Michel, 1985.

Thomas, Keith, *Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971.

Thomas, Pascal, *Le Diable, oui ou non?*, París, Centurion, 1989.

Thorndike, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science*, Nueva York, Macmillan, 1923-1958, 8 vols.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil, 1970.

Turmel, Joseph, *Histoire du diable*, París, Rieder, 1931 (el autor ha utilizado el seudónimo de padre Louis Coulange para *The Life of the Devil*, Nueva York, A. A. Knopf, 1930).

Urtubey, Luisa de, *Freud et le diable*, París, PUF, 1983.

Van Hoorn, Carel Maaijo, *Levinus Lemnius, 1505-1568. Zestiende-eeuws Zeeuws genesheer*, Kloosterzande, J. Duerinck-Krachten, 1978 (tesis de doctorado en medicina, Universidad de Amsterdam).

Vandenbroucke, François, *et al.*, "Démon", en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique: doctrine et histoire*, publicado bajo la dirección de M. Valler, F. Cavallera y J. de Guibert, París, Beauchesne, 1932-1995, 17 volúmenes.

Vatter, Hannes, *The Devil in English Literature*, Berna, Francke, 1978.

Vaucher Gravili, Anne de, *Loi et Transgression. Les histoires tragiques du XVII^e siècle*, Lecce, Milella, 1982.

Vénard, Marc, "La hantise du diable", en *Le Temps du confessions (1530-1620/ 30)*, bajo la responsabilidad de Marc Vénard (*Histoire du christianisme*, t. VIII), París, Desclée, 1992.

Vergnes, Georges, *Les exorcistes sont parmi nous*, París, Robert Laffont, 1978.

Vernet, Max, *Jean-Pierre Camus: théorie de la contre-littérature*, París, Nizet, 1995.

Vernette, Jean, *Occultisme, Magie, Envoûtements: ésotérisme, astrologie, réincarnation, spiritisme, sorcellerie, fin du monde: chrétien devant les mystères de l'occulte et de l'étrange*, Mulhouse, Salvator, 1986.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, París, Minuit, 1985.

Viatte, Auguste, *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*, Montreal, Les Éditions de l'Arbre, 1942 (reeditado en Ginebra, Slatkine, 1973).

Victor, Jeffrey S., *Satanic Panic. The Creation of a Contemporary Legend*, Chicago, Open Court, 1993.

Vigarello, Georges, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècles*, París, Éditions du Seuil, 1998.

Villeneuve, Roland, *Dictionnaire du diable*, París, Bordas et Fils, 1989.
———, *La Beauté du diable*, París, Pierre Bordas et Fils, 1994 (1ª. ed., 1983).
Vincent, Jean-Didier, *La Chair et le Diable*, París, Odile Jacob, 1996.
Vries, Theun de, *De duivel. Een essay*, Amsterdam, De Beuk, 1992.
Wagner, Rober-Léon, *Sorcier et Magicien*, París, Droz, 1940.
Walker, Daniel Pieckering, *Unclean Spirits: Possession and Exorcism in France and England in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Londres, Scholar Press, 1981.
Weber, Eugen, *Satan franc-maçon: la mystification de Léo Taxil*, París, julio de 1964.
Weber, Max, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, París, Plon, 1964.
Wegner, Wolfgang, *Die Faustdarstellung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Amsterdam, Erasmus Buchhandlung, 1962.
Wheatley, Dennis, *The Devil and All His Works*, Londres, Hutchinson, 1971.
Wolf, Leonard, *Horror: A Connoisseur's Guide to Literature and Film*, Nueva York, Facts and Files, 1989.
Woods, Barbara Allen, *The Devil in Dog Form. A Partial Type-Index of Devil Legends*, Berkeley, University of California Press, 1959.
Yonnet, Daniel, y Louis Costel, *Le Diable et l'Exorciste*, Rennes, Francia, 1993.
Yve-Plessis, Robert, *Essai d'une bibliographie française méthodique et raisonnée de la sorcellerie et de la possession démoniaque*, París, Bibliothèque Chacornac, 1900.
Zacharias, Gerhard, *Satanskult und Schwarze Messe: ein Beitrag zur Phanemonologie der Religion*, Wesbaden, Limes Verlag, 1964 (traducido al inglés como *The Satanic Cult*, Londres, Allen and Unwin, 1988).
Zika, Charles, "Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme; représentations visuelles des assemblées de sorcières au XVI^e siècle", en N. Jacques-Chaquin y M. Préaud (coords.), *Le Sabbat des sorciers en Europe, XV^e-XVIII^e siècles,* Grenoble, Jérôme Millon, 1993.
Zumthor, Paul, *Victor Hugo, poète de Satan*, París, Robert Laffont, 1946 (reeditado en Ginebra, Slatkine, 1973).

FILMOGRAFÍA DEL DIABLO: CINE NEGRO Y DE HORROR

Selección cronológica

1896 *Le Manoir du diable* [La morada del diablo], de Georges Méliès (este primer filme consagrado a los vampiros creó un género fecundo, abordado por decenas de realizadores, en particular desde 1957 hasta 1970, cuando se estrenaba más de media docena de películas sobre el tema por año).

1906 *Les Quatre Cents Farces du diable* [Las cuatrocientas farsas del diablo], de Georges Méliès.

1913 *Der Student von Prag* [El estudiante de Praga], de Stellan Rye (nueva versión: *Der Student von Prag,* de Henrik Galeen en 1926, con Conrad Veidt).

1914 *Der Golem* [El Golem], de Paul Wegener, con Paul Wegener.

1916 *Les Vampires [Los vampiros],* de Louis Feuillade, con Musidora.

1920 *Das Kabinett des Dr. Caligari* [El gabinete del Dr. Caligari], de Robert Wiene.

1920 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Dr. Jekyll y Mr. Hyde], de John Stuart Robertson, con John Barrymore (una adaptación producida en 1913 y otra también en 1920).

1920 *Der Golem. Wie er in die Welt kam* [El Golem], de Paul Wegener, con Paul Wegener.

1921 *Körkarlen* [La carreta fantasma], de Victor Sjöström (nueva versión: *La Charrete fantôme,* de Julien Duvivier, 1939, con Pierre Fresnay y Louis Jouvet).

1921 *Blad of Satans Dagbog* [Páginas del diario de Satán], de Carl Theodor Dreyer.

1921 *Häxan* [Haxan], de Benjamin Christensen.

1922 *Dr. Mabuse der Spieler* [Doctor Mabuse], de Fritz Lang.

1922 *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu, el vampiro], de Friedrich Wilhelm Murnau, con Max Schreck.

1924 *Das Waschsfigurenkabinett* [El gabinete de las figuras de cera], de Paul Leni.

1924 *Orlacs Hände* [Las manos de Orlac], de Robert Wiene, con Con-

rad Veidt (nuevas versiones: *Mad Love,* de Karl Reund, en 1935, con un extraordinario Peter Lorre; y *Las manos de Orlac,* de Edmond T. Greville, en 1961, con Mel Ferrer, Danny Carrel y Christopher Lee).

1925 *Dr. Pickle and Mr. Pride* [Dr. Pickle y Mr. Pride], de Scott Pembroke, con Stan Laurel.

1925 *The Phantom of the Opera* [El fantasma de la Ópera], de Rupert Julian, con Lon Chaney.

1926 *Faust* [Fausto], de Friedrich Wilhelm Murnau.

1927 *London after Midnight* [Londres después de medianoche], de Tod Browning, con Lon Chaney.

1927 *Alraune* [La mandrágora], de Henrik Galeen, con Brigitte Helm y Paul Wegener (la mujer fatal y maléfica, nacida de la fecundación de una prostituta con el esperma de un ahorcado).

1927 *Metropolis* [Metrópolis], de Fritz Lang.

1927 *Underworld* [La ley del hampa], de Josef von Sternberg, con George Bancroft.

1928 *La chute de la maison Usher* [La caída de la casa Usher], de Jean Epstein.

1928 *La Passion de Jeanne d'Arc* [La pasión de Juana de Arco], de Carl Theodor Dreyer, con Renée Falconetti.

1928 *Four Devils* [Los cuatro diablos], de Friedrich Wilhelm Murnau (nueva versión: *De Fire Djaevle* [1911], del danés Robert Dinesen).

1928 *The Drag Net* [Los muelles de Nueva York], de Josef von Sternberg.

1929 *Blackmail,* de Alfred Hitchcock, con Any Ondra.

1929 *Loulou. Die Büchse der Pandora* [Lulú o la caja de Pandora], de Georg Wilhelm Pabst, con Louise Brooks.

1929 *The Seven Footprints to Satan* [Las siete marcas de Satanás], de Benjamin Christensen.

1930 *Der blaue Engel* [El ángel azul], de Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich.

1930 *La Fin du monde* [El fin del mundo], de Abel Gance.

1930 *Little Caesar* [El pequeño César], de Mervyn LeRoy, con Edward G. Robinson.

1931 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Dr. Jekyll y Mr. Hyde], de Rouben Mamoulian, con Fredric March.

1931 *Dracula* [Drácula], de Tod Browning, con Bela Lugosi (hubo numerosas versiones, entre ellas la de Terence Fisher [1958], con Cristopher Lee y Peter Cushing).

1931 *The Public Enemy* [El enemigo público], de William Wellman, con James Cagney.

1931 *Frankenstein,* de James Whale, con Boris Karloff (continuación: *La novia de Frankenstein* [1935], y numerosas versiones nuevas o prolongaciones, entre ellas *Frankenstein contra el hombre lobo* [1943], y *Frankenstein and the Monster from Hell* [1973], de Terence Fisher).

1931 *M. Eine stadt sucht einen Mörder* [M. el vampiro], de Fritz Lang, con Peter Lorre.

1932 *The Most Dangerous Game* [La caza más peligrosa], de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, con Leslie Banks.

1932 *Freaks* [Los monstruos], de Tod Browning.

1932 *The Mummy* [La momia], de Karl Reund, con Boris Karloff (se hicieron más de 20 versiones nuevas, especialmente *The Mummy* [1959], de Terence Fisher, con Peter Cushing. También abordado en 1999 por Stephen Summers, el tema se remonta a *Cléopâtre* [1899], de Georges Méliès).

1932 *Scarface* [Caracortada], de Howard Hawks, con Paul Muni (versión nueva: *Scarface* [1983], de Brian de Palma, con Al Pacino y Michelle Pfeiffer).

1932 *Der Traum des Allan Gray* [Vampyre], de Carl Theodor Dreyer (su primer largometraje sonoro), con Julian West y Sibylle Schmitz (en la vida de ésta se inspiró Rainer Werner Fassbinder para filmar, en 1981, *La ansiedad de Veronika Voss).*

1933 *The Invisible Man* [El hombre invisible], de James Whale.

1933 *The Island of Lost Souls* [La isla de las almas perdidas], de Erle C. Kenton, con Charles Laughton y Bela Lugosi (versión nueva: *The Island of Dr. Moreau* [La isla del Dr. Moreau, 1977], de Don Taylor, con Burt Lancaster).

1933 *King Kong,* de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, con Fay Wray (versión nueva: *King Kong* [1976], de John Guillermin).

1933 *Das Testament des Dr. Mabuse* [El testamento del Dr. Mabuse], de Fritz Lang, largometraje sonoro.

1935 *The Mark of the Vampire* [La marca del vampiro], de Tod Browning, con Lionel Barrymore y Bela Lugosi.

1935 *The Thirty Nine Steps* [Los 39 escalones], de Alfred Hitchcock, con Madeleine Carroll y Robert Donat.

1936 *The Devil Doll* [Las muñecas del diablo], de Tod Browning, con Lionel Barrymore y Maureen O'Sullivan.

1937 *Young and Innocent* [Inocencia y juventud], de Alfred Hitchcock, con Nova Pilbeam y Derrick de Marney.

1938 *The Lady Vanishes* [Alarma en el expreso], de Alfred Hitchcock.
1939 *Le jour se lève* [Nace el día], de Marcel Carné, con Jean Gabin.
1940 *Rebecca* [Rebeca], de Alfred Hitchcock, con Laurence Olivier y Joan Fontaine.
1941 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Dr. Jekyll y Mr. Hyde], de Victor Fleming, con Spencer Tracy e Ingrid Bergman.
1941 *The Maltese Falcon* [El halcón maltés], de John Huston, con Humphrey Bogart y Mary Astor.
1941 *The Wolf Man* [El hombre lobo], de George Waggner.
1941 *Suspicion* [La sospecha], de Alfred Hitchcock, con Cary Grant y Joan Fontaine.
1942 *Cat People* [La marca de la pantera], de Jacques Tourneur, producida por Val Lewton, con Simone Simon (nueva versión de Paul Schrader en 1982).
1942 *I Married a Witch* [Me casé con una bruja], de René Clair, con Veronica Lake y Frederic March.
1942 *La Main du diable* [La mano del diablo], de Maurice Tourneur, con Pierre Fresnay.
1942 *Les Visiteurs du soir* [Los visitantes de la noche], de Marcel Carné, con Arletty, Jules Berry y Alain Cuny.
1943 *Heaven Can Wait* [El cielo puede esperar], de Ernst Lubitsch, con Gene Tierney.
1943 *Le Corbeau* [El cuervo], de Henri-Georges Clouzot, con Pierre Fresnay y Ginette Leclerc.
1943 *Vredens Dag* [Dies Irae], de Carl Theodor Dreyer.
1943 *The Leopard Man* [El hombre leopardo], de Jacques Tourneur, producida por Val Lewton.
1943 *The Shadow of a Doubt* [La sombra de una duda], de Alfred Hitchcock, con Joseph Cotten.
1943 *The Seventh Victim* [La séptima víctima], de Mark Robson, producida por Val Lewton (sobre una secta satánica de Nueva York).
1943 *I Walked with a Zombie* [Caminé con un zombie], de Jacques Tourneur, producida por Val Lewton.
1944 *The House of Frankenstein* [La casa de Frankenstein], de Erle C. Kenton, con Lon Chaney.
1944 *The Curse of the Cat People* [La maldición de los hombres gato], de Günther von Fritsch y Robert Wise, producida por Val Lewton, con Simone Simon.
1945 *Dead of Night* [En medio de la noche], de Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden y Robert Hamer (cinco episodios fantásticos).

1945 *La Belle et la Bête* [La bella y la bestia], de Jean Cocteau, con Jean Marais y Josette Day.
1945 *Dillinger,* de Max Nosseck (nuevas versiones en 1973 y 1991).
1945 *The Isle of the Dead* [La isla de los muertos], de Mark Robson, con Boris Karloff.
1945 *Spellbound* [Cuéntame tu vida], de Alfred Hitchcock, con Ingrid Bergman y Gregory Peck.
1945 *The Body Snatcher* [El ladrón de cadáveres], de Robert Wise, producida por Val Lewton (también es coguionista bajo un seudónimo), con Boris Karloff y Bela Lugosi.
1947 *The Ghost and Mrs. Muir* [El fantasma y la señora Muir], de Joseph L. Mankiewicz, con Gene Tierney.
1947 *Born to Kill* [Nacido para matar], de Robert Wise.
1947 *Quai des Orfèvres* [El muelle de los orfebres], de Henry-Georges Clouzot, con Louis Jouvet.
1947 *Pursued* [Perseguido], de Raoul Walsh, con Robert Mitchum.
1948 *Blood on the Moon* [Cielo rojo], de Robert Wise, con Robert Mitchum.
1948 *Fängelse* [Prisión], de Ingmar Bergman.
1949 *La Beauté du diable* [La belleza del diablo], de René Clair, con Gérard Philipe y Michel Simon.
1949 *White Heat* [Frenesí], de Raoul Walsh, con James Cagney.
1951 *The Enforcer* [El ejecutor], de Bretaigne Windust (seudónimo de Raoul Walsh), con Humphrey Bogart.
1951 *Strangers on a Train* [Pacto siniestro], de Alfred Hitchcock, con Farley Granger y Robert Walker.
1951 *The Day the Earth Stood Still* [El día que paralizaron la Tierra], de Robert Wise.
1952 *Red Planet Mars* [Marte, el planeta rojo], de Harry Horner.
1953 *House of Wax* [Museo de cera], de André de Toth (nueva versión de *Mistery of the Wax Museum* [1933], de Michael Curtiz).
1954 *Rear Window* [La ventana indiscreta], de Alfred Hitchcock, con James Stewart y Grace Kelly.
1955 *Kiss me Deadly* [Bésame hasta morir], de Robert Aldrich.
1955 *The Quatermass Experiment* [El experimento de Quatermass]. Primera de las *Aventuras del Profesor Quatermass,* realizadas por el estudio Hammer, adaptando una exitosa serie televisiva escrita por Nigel Kneale, que duró hasta el año 1979. En el cine, uno de los mejores episodios fue *Quatermass and the Pit* [Quatermass y el pozo, 1967], de Roy Baker.
1955 *Les Diaboliques* [Las diabólicas], de Henri-Georges Clouzot, con Simone Signoret, Véra Clouzot, Paul Meurisse (versión

nueva: *Diabolique* [1996], de Jeremiah Chechick, con Sharon Stone e Isabelle Adjani).

1955 *Ordet* [La palabra], de Carl Theodor Dreyer.

1955 *Tarantula* [La tarántula], de Jack Arnold.

1955 *The Day the World Ended* [El día del fin del mundo], de Roger Corman.

1956 *Godzilla,* de Terry Morse (inspirado en el filme *Gojira* [1954], de Inoshiro Honda, que tuvo numerosas versiones en Japón).

1956 *Invasion of the Body Snatchers* [La invasión de los profanadores de tumbas], de Don Siegel, con Kevin McCarthy y Dana Wynter (versión nueva: *The Invasion of the Body Snatchers*, 1978, de Philippe Kaufman).

1956 *Det sjunde inseglet* [El séptimo sello], de Ingmar Bergman, con Max von Sydow.

1956 *I Vampiri* [Los vampiros], de Riccardo Freda, con Gianna Maria Canale.

1957 *The Wrong Man* [El hombre equivocado], de Alfred Hitchcock, con Henry Fonda y Vera Miles.

1958 *Horror of Dracula* [La pesadilla de Drácula], de Terence Fisher, con Christopher Lee y Peter Cushing (gran éxito del estudio cinematográfico inglés Hammer que suscita una ola de imitaciones, sobre todo en Italia).

1958 *The Night of the Demon* [La noche del demonio], de Jacques Tourneur.

1958 *The Revenge of Frankenstein* [La venganza de Frankenstein], de Terence Fisher.

1958 *The Paths of Glory* [La patrulla infernal], de Stanley Kubrick, con Kirk Douglas.

1958 *Touch of Evil* [Sombras del mal], de Orson Welles, con Orson Welles, Charlton Heston y Janet Leigh.

1958 *Vertigo* [Vértigo], de Alfred Hitchcock, con James Stewart y Kim Novak.

1959 *The Hound of the Baskervilles* [El sabueso de los Baskerville], de Terence Fisher, con Peter Cushing, Christopher Lee (Sidney Landfield había ofrecido una versión en 1939).

1959 *Odds against Tomorrow* [Apuestas al mañana], de Robert Wise, con Harry Belafonte y Robert Ryan.

1959 *The World, The Flesh, and the Devil* [El mundo, la carne y el diablo], de Ranald MacDougall, con Harry Belafonte.

1959 *North by Northwest* [Intriga internacional], de Alfred Hitchcock, con Cary Grant y Eva Marie Saint.

1959 *Peeping Tom* [Tres rostros para el miedo], de Michael Powell, con Karl Boehm.

1960 *Die tausend Augen von Dr. Mabuse* [El diabólico doctor Mabuse], de Fritz Lang.

1960 *Et mourir de plaisir* [Y morir de placer], de Roger Vadim, con Annette Stroyberg y Mel Ferrer.

1960 *Faust* [Fausto], de Gustaf Gründgens (filmación de la pieza del Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, interpretada por Gustaf Gründgens).

1960 *La masquera del demonio* [La máscara del demonio], de Mario Bava, con Barbara Steele (versión nueva: *La masquera del demonio* [1990], de Lamberto Bava, hijo de Mario).

1960 *Il mulino delle donne di pietra* [El molino de los suplicios], de Giorgio Ferroni.

1960 *Psycho* [Psicosis], de Alfred Hitchcock, con Anthony Perkins, Janet Leigh y Vera Miles.

1960 *Les Yeux sans visage* [Los ojos sin rostro], de Georges Franju, con Pierre Brasseur y Alida Valli.

1961 *Matka Joanna od Aniolów* [Madre Juana de los Ángeles], de Jerzy Kawalerowicz (transposición cinematográfica del caso de Loudun en un monasterio polaco del siglo XVIII).

1961 *The Curse of the Werewolf* [La maldición del hombre lobo], de Terence Fisher, con Oliver Reed (éste fue un tema muy fecundo: *Aullido,* 1980, de Joe Dante; *Un hombre lobo americano en Londres,* 1981, de John Landis; *Peur bleu,* 1985, de Daniel Attias; *Wolf,* 1994, de Mike Nichols; *El hombre lobo de París,* 1998, de Anthony Walker; etc.).

1961 *West Side Story* [Amor sin barreras], de Robert Wise y Jerome Robbins, con Natalie Wood (versión estadunidense y musical de la historia trágica de Romeo y Julieta).

1962 *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel.

1962 *L'orribile segreto del dottore Hichcock* [El horrible secreto del doctor Hichcock], de Robert Hampton (seudónimo de Riccardo Freda), con Barbara Steele.

1962 *Lolita*, de Stanley Kubrick, con James Mason, Sue Lyon y Peter Sellers.

1963 *The Nutty Professor* [El profesor chiflado], de Jerry Lewis, con Jerry Lewis.

1963 *The Haunting* [La obsesión], de Robert Wise.

1963 *The Birds* [Los pájaros], de Alfred Hitchcock, con Rod Taylor y Tippi Hedren.

1963 *Lo spettro* [El espectro], de Robert Hampton (seudónimo de Riccardo Freda), con Barbara Steele.
1964 *La Cripta e l'incubo* [La cripta y el íncubo], de Thomas Miller (seudónimo de Camillo Mastrocinque), con Christopher Lee.
1964 *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [Dr. Insólito], de Stanley Kubric, con Peter Sellers.
1964 *L'Enfer* [El infierno], de Henri-Georges Clouzot (inconclusa).
1964 *Gertrud*, de Carl Theodor Dreyer.
1964 *Bewitched* [Hechizada], serie televisiva en 252 episodios, de Harry Ackermann y otros realizadores, con Elizabeth Montgomery.
1965 *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, con Eddie Constantine.
1966 *The Psychopath* [El psicópata], de Freddie Francis.
1966 *Un angelo per satana* [Un ángel para Satanás], de Camillo Mastrocinque.
1967 *Dance of the Vampires* [La danza de los vampiros], de Roman Polanski.
1967 *Bonnie and Clyde*, de Arthur Penn, con Warren Beatty y Faye Dunaway.
1968 *2001: A Space Odyssey* [2001: Odisea del espacio], de Stanley Kubrick.
1968 *Night of the Living Dead* [La noche de los muertos vivientes], de George A. Romero (otras películas del mismo realizador sobre este tema son: *Dawn of the Dead* [1978], y *Day of the Dead* [1986]).
1968 *Rosemary's Baby* [El bebé de Rosemary], de Roman Polanski, con Mia Farrow.
1968 *Un soir, un train* [Una noche, un tren], de André Delvaux, con Yves Montand y Anouk Aimée.
1969 *La caduta degli dei* [La caída de los dioses], de Luchino Visconti, con Dirk Bogarde e Ingrid Thulin.
1969 *Easy Rider* [Busco mi destino], de Dennis Hopper, con Peter Fonda, Dennis Hopper y Jack Nicholson.
1969 *The Wild Bunch* [La pandilla salvaje], de Sam Peckinpah.
1970 *Le Boucher* [El carnicero], de Claude Chabrol, con Stéphane Audran y Jean Yanne.
1971 *The Devils* [Los demonios], de Ken Russel, con Oliver Reed y Vanessa Redgrave.
1971 *Dirty Harry* [Harry el sucio], de Don Siegel, con Clint Eastwood (y cuatro filmes posteriores con el mismo actor: *Magnum Force* [1973], de Ted Post; *The Enforcer* [1976], de James Fargo;

Sudden Impact [1983], de Clint Eastwood; *The Dead Pool* [1988], de Buddy Van Horn).

1971 *A Clockwork orange* [Naranja mecánica], de Stanley Kubrick, con Malcolm McDowell.

1972 *Aguirre, der Zorn Gottes* [Aguirre, la ira de Dios], de Werner Herzog, con Klaus Kinski.

1972 *Deliverance* [Redención], de John Boorman.

1972 *Diabel* [El diablo], de Andrzej Zulawski (véase la *Revue du Cinéma*, núm. 456, enero de 1990, pp. 60-69).

1972 *Frenzy* [Frenesí], de Alfred Hitchcock.

1972 *The Godfather* [El padrino], de Francis Ford Coppola, con Marlon Brando y Al Pacino.

1973 *The Exorcist* [El exorcista], de William Friedkin, con Ellen Burstyn y Max von Sidow (a continuación: *The Exorcist II: The Heretic* [1977], de John Boorman; *The Exorcist III* [1990], de William Peter Blatty).

1973 *Frankenstein and the Monster from Hell* [Frankenstein y el monstruo del infierno], de Terence Fisher.

1974 *The Texas Chainsaw Massacre* [La masacre de Texas], de Tobe Hooper.

1974 *Il portiere di notte* [Portero de noche], de Liliana Cavani, con Dirk Bogarde y Charlotte Rampling.

1974 *The Towering Inferno* [Infierno en la torre], de John Guillermin, con Steve McQueen, Paul Newman, William Holden y Faye Dunaway.

1975 *Barry Lyndon,* de Stanley Kubrick, con Ryan O'Neal.

1975 *Vampyres* [Vampiros], de Joseph Larraz.

1976 *Carrie,* de Brian de Palma, con Sissy Spacek.

1976 *The Omen* [La maldición], de Richard Donner, con Gregory Peck y Lee Remick (continuaciones: *Damien: Omen II* [1978], de Don Taylor, con William Holden; *Final Conflict* [1981], de Graham Baker).

1976 *The Redeemer... Son of Satan!* [El redentor... Hijo de Satanás], de Constantine S. Cochis.

1976 *Taxi Driver,* de Martin Scorsese, con Robert De Niro.

1976 *To the Devil... a Daughter* [Una hija para el diablo], de Peter Sykes.

1977 *Full Circle* [El círculo infernal], de Richard Loncraine.

1977 *Le Diable probablement* [El diablo, probablemente], de Robert Bresson (véase *L'Avant-Scène,* Cinéma, núms. 408-409, enero-febrero de 1992, pp. 1-130).

1977 *The Car* [El vehículo], de Elliot Silverstein.
1977 *Star Wars* [La guerra de las galaxias], de George Lucas (continuaciones: *The Empire Strikes Back* [El imperio contraataca, 1980], de Irvin Kersner; *Return of the Jedi* [El regreso del Jedi, 1983], de Richard Marquand; *Star Wars. The Phantom Menace* [Episodio 1. La amenaza fantasma, 1999]).
1977 *Close Encounters of the Third Kind* [Encuentros cercanos del tercer tipo], de Steven Spielberg.
1977 *Suspiria,* de Dario Argento, con Jessica Harper, Joan Bennet y Alida Valli.
1978 *Inferno* [Infierno], de Dario Argento.
1978 *Halloween,* de John Carpenter, con Donald Pleasence y Jamie Lee Curtis.
1979 *Alien* [Alien, el octavo pasajero], de Ridley Scott, con Sigourney Weaver (varias continuaciones, entre ellas *Aliens* [1986], de James Cameron).
1979 *The Fog* [La niebla], de John Carpenter.
1979 *Mad Max,* de George Miller (también dirigió *Mad Max 2: The Road* Warrior [1981], y *Mad Max beyond the Thunder Dome,* 1985, siempre con Mel Gibson).
1979 *Nosferatu, Phantom der Nacht* [Nosferatu], de Werner Herzog, con Klaus Kinski e Isabelle Adjani.
1980 *The Shining* [El resplandor], de Stanley Kubrick, con Jack Nicholson.
1980 *Friday the 13th* [Viernes 13], de Sean Cunningham (un modelo de filme sangriento, del cual se realizaron ocho capítulos hasta 1989. El tipo deriva de los *gialli* italianos de las décadas de 1960-1970, es decir, de las películas de horror filmadas por Dario Argento y algunos otros).
1981 *Dr. Jekyll et le femmes* [Dr. Jekyll y las mujeres], de Walerian Borowczyck.
1981 *An American Werewolf in London* [Un hombre lobo americano en Londres], de John Landis.
1981 *Mephisto* [Mefisto], de István Szabó, con Klaus Maria Brandauer (inspirado en la vida del comediante alemán Gustaf Gründgens, autor y actor de *Fausto* en 1960).
1982 *The Dark Crystal* [El cristal oscuro], de Jim Henson y Frank Oz.
1982 *Blade Runner,* de Ridley Scott, con Harrison Ford.
1982 *Démons* [Demonios], de Mario Bava.
1982 *Poltergeist,* de Tobe Hooper (continuaciones: *Poltergeist II. The*

Other Side [1986], de Brian Gibson; y *Poltergeist III* [1988], de Gary Sherman).

1982 *The Thing* [La cosa] de John Carpenter (nueva versión de *The Thing* [El enigma de otro mundo, 1951], de Christian Nyby y Howard Hawks).

1983 *The Lift* [El ascensor], de Dick Maas.

1983 *Creepshow* [Despliegue de horror], de George A. Romero (continuación: *Creepshow 2* [1987], de Michael Gornick).

1983 *Evil Dead,* de Sam Raimi (una de las primeras películas *gore.* Continuación: *Evil Dead 2* [1987], del mismo director).

1983 *The Hunger* [El ansia], de Tony Scott, con Catherine Deneuve y David Bowie (sobre vampiros secretos en Nueva York: un fantasma muy difundido en la pantalla estadunidense).

1984 *A Nightmare on Elm Street* [Pesadilla en la Calle del Infierno], de Wes Craven (el personaje aterrador de Freddy Krueger, interpretado por Robert Englund, ha sido retomado en otras cinco películas de otros realizadores, y más tarde en una sexta por el último director: *Wes Craven's New Nightmare: The Real Story,* 1995).

1984 *Terminator,* de James Cameron, con Arnold Schwarzenegger.

1986 *Blue Velvet* [Terciopelo azul], de David Lynch, con Isabella Rossellini y Dennis Hopper.

1986 *Dream Lover* [Amante soñado], de Alan J. Pakula.

1986 *The Fly* [La mosca], de David Cronenberg.

1987 *Demons II* [Demonios II], de Lamberto Bava.

1987 *Return to Salem's Lot* [Retorno a la tierra de Salem], de Larry Cohen.

1987 *Full Metal Jacket* [Cara de guerra], de Stanley Kubrick.

1987 *The Hidden* [Lo oculto], de Jack Sholder.

1987 *The Witches of Eastwick* [Las brujas de Eastwick], de George Miller, con Cher, Susan Sarandon, Michelle Pfeiffer y Jack Nicholson.

1988 *Dead Ringers* [Imágenes falsas], de David Cronenberg, con Jeremy Irons.

1988 *976 Evil,* de Robert Englund.

1988 *Poltergeist 3,* de Gary Sherman.

1989 *She-Devil* [La diablesa], de Susan Sadelman.

1990 *I, Madman* [Yo, el lunático], de Tibor Tabacs.

1990 *Wild at Heart* [Salvaje de corazón], de David Lynch, con Nicolas Cage y Laura Dern.

1991 *Tales from the Darkside* [Cuentos de lo oscuro], de John Harrison.

1991 *Dead again* [Muerto otra vez], de Kenneth Branagh.
1991 *Henry, Portrait of a Serial Killer* [Henry, retrato de un asesino serial], de John McNaughton.
1991 *The Dark Half* [El lado oscuro], de George A. Romero.
1991 *Terminator 2: Judgment Day* [Terminator 2: el Día del Juicio], de James Cameron, con Arnold Schwarzenegger.
1991 *Warlock* [El mago], de Steve Miner.
1992 *Dracula* [Drácula], de Francis Ford Coppola, con Gary Oldman y Winona Ryder.
1993 *X-Files* [Expedientes secretos X], serie televisiva estadunidense creada por Chris Carter, con David Duchovny y Gillian Anderson (primera difusión en septiembre de 1993. La serie continúa).
1995 *Les Anges gardiens* [Los ángeles de la guarda], de Jean-Marie Poiré, con Gérard Depardieu y Christian Clavier.
1996 *Fantôme avec chauffeur* [Fantasma con chofer], de Gérard Oury, con Philippe Noiret.
1996 *Mars Attacks!* [Marcianos al ataque], de Tim Burton, con Jack Nicholson y Glenn Close.
1997 *Scream,* de Wes Craven (primer filme de una serie).
1997 *Titanic*, de James Cameron, con Leonardo DiCaprio y Kate Winslet (se hicieron varias películas anteriores sobre el tema, entre ellas *Titanic* [1953], de Jean Negulesco).
1998 *Armageddon,* de Michael Bay, con Bruce Willis.
1998 *Deep Impact* [Impacto profundo], de Mimi Leder.
1998 *Un plan simple,* de Sam Raimi.
1999 *Eyes Wide Shut* [Ojos bien cerrados], de Stanley Kubrick, con Nicole Kidman y Tom Cruise.

ÍNDICE

Reconocimiento 7
Introducción 9

I. *Satanás entra en escena, siglos XII-XV* 19
Satanás y el mito del combate primordial 20
Diablos buenos o malos 23
El miedo: la obsesión diabólica en el fin del Medioevo 32
El Maligno y la Bestia 39

II. *La noche del aquelarre* 48
Los caminos de la herejía 49
De los valdenses a las brujas 51
Un martillo para aplastar a las brujas 58
Desnudeces satánicas 60
El triunfo de la demonomanía 67
La marca del diablo 76

III. *El diablo en el cuerpo* 86
El cuerpo mágico 87
El cuerpo femenino 91
Monstruos y prodigios 98
El infierno del sexo 105
Una historia de los sentidos: la promoción de la vista 117
Una historia de los sentidos: el carácter demoniaco del olfato 120

IV. *La literatura satánica y la cultura trágica, 1550-1650* 131
El miedo a sí mismo 132
Los libros del diablo en la Alemania protestante 134
La cultura trágica en Francia 141
Rosset, el demonio y la carroña 149
Jean-Pierre Camus o los espectáculos del horror 154
Los bulos sangrientos: el diablo de las gacetillas 164
El Barroco y la transgresión 166

V. *El crepúsculo del diablo: de los clásicos a los románticos*... 175
La última apoteosis de Satanás 175
Fragmentación de la representación imaginaria maléfica . 181
Un diablo desencantado 189
La transición simbólica: de Satanás a Mefistófeles 196
El aliento de la ficción 204
Belcebú enamorado 212

VI. *El demonio interior, siglos XIX-XX* 219
Los estudios doctrinales 220
El juego con el demonio: la novela negra y los frenéticos ... 222
El ángel rebelde de los satánicos 229
Los hijos del diablo 238
El inconsciente diabólico 242
Acostumbrarse a las tinieblas 247
¿Un diablo de papel? 252

VII. *El placer o el terror: demonios del fin del segundo milenio* . 263
¿El diablo probablemente? El exorcismo prudente 266
Diabólicamente bueno. Publicidad, cerveza y cómics 273
El demonio expresionista, de *El Golem* a *Dies Irae* 283
El cine negro: horror, suspenso y perversión 289
Los demonios de América 303

Conclusión 315
Danza con el demonio 315
Bibliografía selecta 325
Filmografía del diablo: cine negro y de horror 347
Selección cronológica 347

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de mayo de 2006 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares.

Historia del diablo explora un aspecto fundamental del imaginario en Occidente. El diablo convencional no representa su único eje, ya que las metamorfosis de la figura del Mal comprenden también la forma en que los hombres conciben su destino personal y el futuro de su civilización. Estrechamente imbricadas, la historia del cuerpo, la de la cultura y la del vínculo social, constituyen las líneas de fuerza de un cuestionamiento que abarca el segundo milenio de la era cristiana. *Historia del diablo* comienza con la aparición de Satán en la escena europea a partir del siglo XII bajo la doble forma del terrible soberano luciferino que reina sobre su inmenso ejército demoniaco y de la bestia inmunda inserta en las entrañas del pecador. A continuación, se estudia el enigma de la caza de brujas de los siglos XVI y XVII. La época de la Ilustración propicia la declinación del diablo, tanto porque se acentúa un proceso de interiorización del Mal como por la invención del género fantástico en la literatura. Una aceleración vigorosa de estos movimientos marca los siglos XIX y XX.

La parte final describe las sutiles metamorfosis del demonio interior, compañero del sujeto occidental cada vez más liberado del miedo a Satanás pero tentado a desconfiar de sí mismo y de sus motivaciones. El último capítulo retoma el imaginario diabólico actual a través del exorcismo, la moda de lo sobrenatural, el cine, los dibujos animados, la publicidad, los rumores urbanos, y distingue la corriente irónica francesa de la visión trágica y maléfica dominante en los Estados Unidos.

Robert Muchembled es profesor de historia en la Universidad de París XIII. Autor de cerca de quince obras traducidas a varios idiomas, ha publicado primordialmente estudios sobre historia de la brujería. Galardonado con el premio Descartes-Huygens en 1997, dirige un programa internacional de investigaciones sobre las transferencias culturales en Europa de 1400 a 1700 en la Escuela de Doctorado en Literatura de París XIII.

9 789681 665579